Mădălina Lascu

Imaginea oraşului în avangarda românească

Tracus Arte

Coperta

JULES PERAHIM

Les Rescapés du Minotaure (1990)

În vreme ce Perahim lucra, la Paris, la acest tablou, în România s-au declanşat mişcările din decembrie 1989. Astfel, printr-o fericită coincidenţă, publicarea acestuia marchează nu numai 100 de ani de la naşterea artistului, dar şi un sfert de secol de la ieşirea noastră din labirint.

Mulţumesc şi pe această cale generozităţii doamnei Marina Vanci-Perahim, care a consimţit reproducerea tabloului pe coperta volumului.

59

9 786066 643849

Imaginea oraşului

în

avangarda românească

PREAMBUL

Tema oraşului modern, a spațiului urban al metropolei, a reprezentat o axă importantă în literatură, ca şi în pictură, încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Curentele avangardei istorice au revoluționat însă şi transpunerea artistică a imaginii citadine, îmbogățind şi reînnoind limbajul tuturor artelor, de la literatură, la pictură, la teatru sau la cinematografie, cu noi expresii estetice, fundamentale în evoluția culturii.

Volumul de față, rezultatul unei cercetări doctorale, propune o abordare a modului în care s-a reflectat tema citadină în poezia şi în pictura română de avangardă; perioada studiată este cea general acceptată ca interval de manifestare a avangardei istorice româneşti, delimitată de apariția revistei „Simbolul", în anul 1912, şi de instaurarea regimului comunist, la sfârşitul deceniului al cincilea din secolul trecut. Aria cercetată depăşeşte însă operele realizate pe teritoriul autohton, extinzându-se şi asupra activității poetice şi plastice din țările de adopție, a artiştilor care au părăsit spațiul românesc; astfel, vor fi analizate simbolurile citadine din poemele în limba română scrise de Tristan Tzara, Benjamin Fundoianu, Ilarie Voronca, Gherasim Luca ş. a., deopotrivă cu poezia lor de expresie franceză, iar reprezentările plastice ale spațiului urban vor fi urmărite în tablourile realizate în țară de Arthur Segal, Victor Brauner, ca şi în operele lor create în țările unde au ales să trăiască, la un moment dat, Germania, Elveția, Spania sau Franța; de asemenea, cercetarea noastră a inclus şi lucrările pictorilor avangardişti din Transilvania, înainte de Unirea din 1918, precum şi după reîntregirea țării. Astfel, acest volum propune o abordare mai vastă a mişcării de avangardă româneşti, care nu se opreşte la granițele țării, ci urmăreşte evoluția artiştilor avangardişti de origine română şi în patriile lor de exil, evident în lucrările acestora cu subiect citadin. Motivația acestui demers are în vedere contactele şi influențele nemijlocite dintre artiştii plecați şi artiştii rămaşi în țară, are în vedere faptul că atunci, ca şi acum, circulația era neîngrădită, iar perioadele de creație din străinătate au alternat cu reveniri şi plecări frecvente, activitatea editorială, publicistică şi expozițională din țară nefiind afectată. Un

alt argument, de ordin formal, este acela că, în afară de artiştii care s-au stins, în mod dramatic, în timpul perioadei studiate, respectiv Benjamin Fundoianu şi Ilarie Voronca, şi, poate cu excepţia lui Arthur Segal, toţi artiştii avangardişti plecaţi din spaţiul românesc şi-au obţinut cetăţenia patriei de adopţie abia după încheierea celui de-al doilea război mondial, ei continuând să fie, în perioada analizată, cetăţeni români. Şi, în fine, un ultim argument: în această epocă a globalizării, destul de frustrantă pentru culturile naţionale mici, ca a noastră, credem că este util şi favorabil să ne revendicăm reprezentanţii; cel puţin în mişcarea de avangardă europeană, avem rădăcini adânci şi puternice, pe care ar trebui să le punem în valoare.

O altă noutate a studiului nostru o constituie cercetarea temei citadine dintr-o dublă perspectivă: a poeziei şi a picturii; deşi mărturisim cu onestitate că apropierea de tablouri s-a făcut mai ales cu mijloacele literare, care ne sunt mai la îndemână, ne-am aventurat în această întreprindere din dorinţa de a fi mai aproape de spiritul sincretic avangardist, unde literatura coexista cu desenul, cu muzica şi cu dansul, artiştii mânuind la fel de bine peniţa, penelul sau instrumentele muzicale. Limitarea la poezie şi la pictură s-a făcut numai din considerente legate de timpul alocat acestei cercetări; o extindere şi asupra prozei, reportajului, graficii româneşti de avangardă, ar fi benefică pentru completarea imaginii oraşului reflectat în operele realizate în cadrul acestei mişcări artistice, în ţară şi în noile culturi de adopţie ale artiştilor avangardişti români.

Volumul este structurat în trei capitole. În primul dintre acestea, *Metropola – temă a avangardei europene*, sunt ilustrate, prin intermediul unei selecţii de texte poetice şi de tablouri, trăsăturile definitorii ale oraşului conturate în cadrul fiecărui curent din avangarda europeană, futurism, cubism, expresionism, dadaism şi suprarealism; în ceea ce priveşte exemplele poetice, datorită traducerilor în limba română foarte puţin numeroase, s-a recurs, de multe ori, la propriile variante de traducere. Ponderea acestui capitol este mai importantă decât se prevăzuse, pentru că s-a constatat, pe parcurs, amploarea analogiilor, influenţelor şi interferenţelor dintre avangarda europeană şi cea românească. O limitare care s-a impus, totuşi, pentru a nu dilua cercetarea şi a o extinde într-o zonă care cerea o altă pregătire filologică, spre a avea acces la textele primare şi la sursele bibliografice, a fost renunţarea, intenţionată, la orice referire citadină din opera artiştilor avangardişti de origine rusă ori sovietică; această excludere a putut fi realizată şi datorită faptului că influenţele şi contactele dintre aceştia şi artişti români nu au fost de mare amploare şi nu au alterat, astfel, acurateţea analizei.

În cel de-al doilea capitol, *Trăsături ale oraşului modern reflectate în manifestele avangardei române*, se analizează modalitatea în care a fost

conturată imaginea oraşului în textele programatice româneşti. Capitolul debutează cu pătrunderea manifestelor futuriste în cultura română şi cu modul în care acestea au impus imaginea metropolei şi a civilizației urbane moderne, continuă cu prezentarea temei citadine din manifestele dadaiste ale lui Tristan Tzara, pentru a studia apoi, pe larg, textele programatice ale revistelor de avangardă din țară, expuse, firește, în ordine cronologică.

În ultimul şi cel mai substanțial capitol, *Imaginea oraşului reflectată în opera artiştilor români de avangardă*, se studiază, prin intermediul unui bogat *corpus* de texte poetice şi material iconografic, modul în care s-a reflectat tematica urbană în operele poetice şi picturale ale artiştilor de avangardă români. Prezentarea este realizată tot în ordine cronologică; aceasta debutează cu studierea temei citadine din operele artiştilor români de avangardă realizate în perioada dinaintea lansării *Manifestului activist către tinerime*, continuă cu o analiză mai detaliată a temei urbane din operele create în anul 1924, pe care îl considerăm a fi un an crucial pentru mişcarea de avangardă română (lansarea *Manifestului activist* ..., lansarea revistei „75 HP", prima expoziție personală a lui Victor Brauner, apariția revistei „Punct", precum şi prima expoziție internațională a revistei „Contimporanul"), apoi este conturată imaginea oraşului modern reflectată în opera noii generații de artişti (grupați în jurul revistelor „Punct" şi apoi „Integral) sau în cadrul unor poeme de vaste dimensiuni (precum *Ulise* şi *Brățara nopților* de Ilarie Voronca şi *Omul aproximativ* de Tristan Tzara), unde oraşul devine un personaj de sine-stătător; trăsăturile oraşului reflectate în opere de factură expresionistă şi suprarealistă sunt, de asemenea, pe larg comentate, într-o alternare, constantă de-a lungul întregii lucrări, între textele poetice şi operele picturale, alternare bazată şi pe legăturile intrinseci dintre acestea. În acest capitol referirile comparatiste sunt extrem de numeroase şi se propun, cu argumente, şi alte surse de influență ale avangardiştilor români, nemenționate până în prezent. În finalul acestui capitol s-a încercat o analiză extinsă asupra a două motive, poetice şi plastice, ale peisajului citadin, *balconul* şi *fereastra*, motive preluate de la curentele artistice anterioare care au suferit o profundă metamorfoză în operele de avangardă; şi în acest caz, modalitatea de analiză este cea comparatistă, unde, alături de exemplificări din opere româneşti, sunt expuse şi exemple din avangarda europeană.

Pentru a păstra nealterat spiritul original şi îndrăzneț al liricii de avangardă, *corpusul* de texte poetice a fost alcătuit după parcurgerea integrală a revistelor de avangardă româneşti, precum şi a tuturor edițiilor prime de versuri ale scriitorilor avangardişti; s-a preferat prima variantă a textelor pentru că autorii obişnuiau să-şi modifice versurile, cu prilejul oricărei alte

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

publicări ulterioare; acolo unde acest lucru nu a fost întotdeauna posibil (de exemplu în cazul lui Tristan Tzara sau al lui Ion Vinea), s-a apelat la o ediție de referință, realizată pe criterii riguros științifice. Pe lângă efectul artistic, studierea textelor primare este deosebit de importantă şi din punct de vedere lingvistic, deoarece majoritatea termenilor aparținând civilizației citadine erau neologisme, iar semnalarea lor ca atare, modul în care au pătruns în limba română, precum şi evoluția acestora, uneori chiar de la o poezie la alta, sunt foarte relevante; s-a preferat, din aceleaşi motive, păstrarea ortografiei originale a versurilor, diferențele față de ortografia actuală fiind, oricum, minime. Cea mai mare parte a materialului iconografic a fost reprodus după revistele de avangardă românești, cataloage de expoziție şi albume de referință; *corpusul* iconografic a fost alcătuit pe baza tablourilor studiate la fața locului, în muzee din țară şi din străinătate sau în cadrul unor expoziții recente. În cazul tablourilor străine, prima menționare în text se face respectând titlul original (urmat de traducere, în paranteză), menționările ulterioare făcându-se numai în limba română; în cazul legendelor de pe planşele cu imagini, din economie de spațiu, s-a preferat varianta titlului în limba română; de asemenea, atât în text, cât şi în legende a fost trecut anul în care a fost realizată lucrarea (cu puține excepții, mai ales în cazul tablourilor românești, unde nu există cutuma de a se menționa data).

În ceea ce priveşte bibliografia studiată, pe lângă lucrările de referință clasice, care, chiar dacă unele sunt considerate astăzi depăşite, nu pot lipsi din niciun studiu cu pretenții ştiințifice, s-a recurs la o bogată listă de titluri mai recente, publicate mai ales în străinătate, unele dintre ele de notorietate, altele descoperite pe parcursul cercetării, în care referințele asupra activității din străinătate a artiştilor avangardişti români complinesc informațiile destul de sărace conținute de volumele publicate în țară; lucrările apărute în țară au fost, de asemenea, studiate cu atenție şi cu discernământ.

Realizată cu multă pasiune şi cu acribia unei profesiuni desfăşurate în intimitatea laboratoarelor de creație ale marilor personalități, fără nicio idee preconcepută şi fără niciun *parti-pris*, cercetarea de față aduce noi informații şi noi modalități de interpretare care pot contrazice multe opinii asupra mişcării de avangardă românești publicate până acum. Totodată, sperăm ca volumul acesta să deschidă noi perspective în studierea fenomenului avangardist românesc, unde rămân numeroase aspecte care se cer încă descoperite şi nuanțate.

Mulțumesc şi pe această cale tuturor celor care mi-au fost alături, m-au îndrumat, m-au susținut şi m-au încurajat în această incursiune perseverentă.

CAPITOLUL I

METROPOLA – TEMĂ A AVANGARDEI EUROPENE

Motto: „*Fiecare generație va trebui să-şi clădească propriul oraş*”[1]
(Antonio Sant’Elia)

În primul deceniu al secolului XX, înainte de a deveni capitala Republicii de la Weimar şi cel mai important oraş industrial din Europa, *Berlinul* era deja un înfloritor *Weltstadt*, una dintre marile metropole ale lumii. Dezvoltarea Berlinului imperial a fost paralelă cu evoluția metropolelor americane New York şi Chicago; naşterea arhitecturii industriale moderne, gările, metroul suprateran, marile magazine, clădirile cu şase etaje şi hotelurile impozante confereau oraşului o alură foarte energică şi modernă. Reperele sale nu erau numai Reichstagul şi Domul, dar şi extraordinara fabrică din sticlă şi metal, construită de Peter Behrens pentru firma AEG, precum şi turnul Borsig, cel dintâi zgârie-nori berlinez; perceput ca un oraş al viitorului, Berlinul uimea prin noutate (mai mult de jumătate dintre clădiri erau recent construite), prin silueta lui terifiantă şi reprezenta un simbol al tehnologiilor celor mai avansate, fapt care l-a determinat pe istoricul german Karl Scheffler să-l numească drept „capitala tuturor urâțeniilor moderne”[2]. De altfel, chiar şi Richard Huelsenbeck, fondatorul ramurii berlineze a dadaismului, afirma, în anul 1923, că „Berlinul e oraşul cel mai barbar din lume. Oraşul prostului gust, neîncălzit de nicio sclipire[3].

Parisul, o altă metropolă europeană, oraş aristocratic al intelectualității şi al artelor, intra în noul secol cu o solidă reputație financiară (până la Primul Război Mondial a rămas cea mai importantă piață financiară a lumii) şi ca scenă a numeroase inovații tehnologice; Gustave Eiffel concepuse, pentru Expoziția Centenarului din 1899, turnul Eiffel, simbolul noii ere moderne, frații Lumière făceau prima proiecție publică, prin anii 1894-1895, Louis Renault îşi deschidea uzina de automobile la Billancourt, în anul 1898, iar metroul parizian, început în anul 1898, pentru a fi inaugurat cu ocazia Expoziției Universale din anul 1900, s-a extins, în trei ani, pe 65 de kilometri liniari. O mutație decisivă s-a produs atunci când curentul electric a înlocuit cărbunele şi a dat un alt sens înseşi ideii de modernitate; astfel, la Expoziția Universală din anul 1900, Palatul Electricității strălucea învăluit în cascade de lumină, simbolizând imaginea concretă a noului mit şi intrarea într-o nouă eră, aceea a curentului electric.

Milano, deşi nu devenise încă o metropolă europeană, era, în primul deceniu al secolului XX, oraşul cel mai modern din Italia, centrul dezvoltării industriale; diferit de celelalte orașe italiene, Roma, Florența sau Veneția,

care ilustrau, mai degrabă, imaginea convențională a Italiei de „muzeu în aer liber", așa cum a fost formulată de Quatremère de Quincy, capitala lombardă alcătuia, împreună cu Torino şi cu Genova, un triunghi al progresului industrial şi al ideilor novatoare. Astfel, în anul 1884, respectiv 1898, au avut loc, la Torino, două expoziții internaționale ale electricității, în anul 1893 s-au introdus tramvaiele electrice la Milano, în anul 1895 Guglielmo Marconi a inventat Telegrafia Fără Fir (T. S. F.), iar în anul 1899 s-a înființat, la Torino, Fabrica de automobile Fiat, an în care s-a inaugurat şi prima linie de cale ferată electrificată, care lega Monza de Milano. În anul 1901 s-a organizat la Milano prima Expoziție internațională de automobile, când Marele Premiu al orașului i-a fost decernat lui Ettore Bugatti, care avea să devină celebru atât în designul cât şi în cursele de automobile, iar în anul 1906 s-a organizat o mare expoziție internațională pentru a celebra inaugurarea tunelului feroviar Simplon, care traversa Mont-Blanc, din Italia în Elveția, fiind, la vremea aceea, cel mai lung tunel din lume.

Cele trei metropole, Berlin, Paris şi Milano, exponente, la începutul secolului XX, ale progresului din toate domeniile, aveau să devină, în ordine cronologică inversă, principalele centre ale avangardismului european.

Futurismul, primul curent de avangardă, s-a născut în Italia, la Milano, la începutul anului 1909 şi a devenit un model de referință pentru toate mişcările avangardiste din primele două decenii ale secolului XX. Futurismul a acoperit tot spectrul artelor, de la literatură, pictură, sculptură, muzică, la teatru, arhitectură, fotografie şi design vestimentar, fiind şi cel mai longeviv curent de avangardă; el s-a întins, în mai multe faze, până în deceniul 4 al secolului trecut şi a fost extrem de prolific, mai ales în domeniul artelor plastice. De asemenea, rolul istoric al futurismului a fost covârşitor; cu o arie foarte largă de răspândire, el a influențat, practic, toate curentele de avangardă europene apărute ulterior. Astfel, astăzi se vorbeşte despre cubofuturismul francez, futurismul şi constructivismul rus, vorticismul englez, activismul unguresc, formismul polonez, cu descendență directă din futurismul italian, fără a mai aminti de influența acestui curent asupra expresionismului german, dadaismului şi suprarealismului. Futurismul italian a fost şi este sinonim cu numele fondatorului său, Filippo Tommaso Marinetti.

Personalitate controversată, adulat şi contestat, omagiat şi renegat, F.T. Marinetti a rămas, chiar şi după un secol, o figură importantă a avangardei europene. El s-a născut în Egipt, la Alexandria, în anul 1876, într-o familie bogată şi instruită; tatăl său, un avocat de succes, era pasionat de istoria religiilor şi de mitologia Egiptului antic, iar mama sa, fiica unui profesor de litere, îi citea din Dante şi din Leopardi, inoculându-i dragostea pentru Italia; el a

primit o educație elevată, la colegiul iezuit francez din Alexandria, unde s-a îndrăgostit de literatura franceză. Cu o fire exaltată şi intempestivă, la 15 ani a trecut printr-o criză mistică profundă, intenționând să devină preot, după care s-a îndrăgostit brusc de o adolescentă egipteană. La 18 ani a publicat, în revista „Le Papyrus", primele versuri, cu un pronunțat caracter anticlerical, fiind constrâns să părăsească colegiul; a fost trimis la Paris, unde şi-a continuat studiile şi unde a susținut examenul de bacalaureat. În capitala Franței el a frecventat cercurile artistice moderniste şi a venit în contact cu noua literatură care avea ca subiect oraşul modern; s-a împrietenit cu Gustave Kahn, teoreticianul „versului liber" şi autorul unei importante cărți despre noua estetică a străzii, unde afirma că iluminatul electric a schimbat complet aspectul oraşului[4]; tot la Paris s-a familiarizat cu poezia ermetică a lui Mallarmé, cu versurile lui Baudelaire, poetul tablourilor pariziene şi al *spleenului*, o stare de spirit proprie locuitorilor din marile metropole; aici a fost sedus de versurile lui Verhaeren, poetul oraşelor tentaculare, care afirma că „Duc drumurile toate spre oraş [...] Este oraşul, tentacularul [...] Şi drumurile toate au pornit, la nesfârşit, /Spre el"[5].

Reşedința permanentă a lui F.T. Marinetti era însă la Milano, oraş în plin avânt economic, dar încă provincial, în comparație cu capitala franceză; născut în străinătate şi educat în tradiția idealistă a Italiei din timpul *Risorgimento*, el a avut mereu o concepție decalată asupra țării sale, ignorând realitatea economică şi considerând-o desuetă şi conservatoare; de aici provenea poate revolta sa împotriva muzeelor şi oraşelor care purtau urmele adânci ale trecutului istoric, precum Roma sau Veneția.

Până la publicarea *Manifestului futurist*, F.T. Marinetti a avut o bogată activitate poetică, în care a prefigurat principalele teme specifice primului curent de avangardă, pregătindu-şi, într-un fel, evoluția sa spre futurism: tumultul citadin, automobilul, frenezia vitezei. Astfel, în volumul de versuri *Destruction* (*Distrugere*), publicat în limba franceză, în anul 1904, care era închinat capitalei franceze, după cum reiese din dedicația de la începutul volumului („Oraşului Paris, căruia îi este dedicat acest poem"[6]), *Demonul Vitezei*, care apărea în partea a VII-a, era întruchipat de „tramvaiele frenetice" sau de „trenurile negre", care se îndreptau, „într-o beție multicoloră", spre gările „fosforescente". Culegerea de versuri *La Ville charnelle* (*Oraşul carnal*), publicată în anul 1908, tot în limba franceză, era dedicată, de data aceasta, Alexandriei, oraşul copilăriei şi al adolescenței sale, inundat în culoarea roşie, care avea să devină culoarea preferată a futuriştilor; în încheierea acestui volum, era reluată poezia *À l'automobile* (*Automobilului*), compusă în anul 1905, cu titlul *À mon Pégase* (*Pegasului meu*), care anunța, cu patru ani

înainte, naşterea noului idol al mişcării futuriste, „mai frumos decât *Victoria din Samotrake*", automobilul: „Zeu vehement al unei rase de-oțel, / Automobil beat de spațiu, [...] Formidabil monstru japonez, cu ochii forjați, / Hrănit cu flăcări / Şi uleiuri minerale, / Lacom de-orizonturi, de prăzi siderale"[7].

În impozanta sa locuință din Milano, aflată la întretăierea dintre *Via Senato* şi *Corso Venezia*, Marinetti a publicat, începând din anul 1905, până la sfârşitul anului 1909, în condiții deosebit de luxoase, revista „Poesia", care s-a transformat ulterior într-o editură pentru scriitorii futurişti; poeții din redacția revistei, Paolo Buzzi, Libero Altomare, Gian Pietro Lucini, Frederico De Maria, Enrico Cavacchioli şi Aldo Palazzeschi, care împărtăşeau ideile lui F.T. Marinetti de reînnoire a literaturii italiene şi de aliniere la valorile lumii moderne, s-au constituit în prima grupare futuristă. Lansarea, în paginile revistei, a unei anchete internaționale asupra versului liber, crearea unor premii literare pentru tinerii poeți, folosirea, pentru prima oară, de către F.T. Marinetti, la sfârşitul anului 1906, a termenului de „avangardă", asociat cu acela de „viitor", termeni ce veneau din mediul sindicalismului revoluționar, au reprezentat doar câteva etape preliminare futuriste, înainte de lansarea oficială a curentului; astfel, revista „Poesia" a fost leagănul futurismului şi apoi, până la încetarea apariției, oficiosul acestuia.

Naşterea primului curent de avangardă a fost un proces anevoios, nu lipsit de obstacole şi de situații paradoxale. Conform propriilor afirmații, ideea înființării unei mişcări artistice novatoare i-a venit lui F.T. Marinetti în ziua de 15 octombrie 1908, când s-a dus să-şi cumpere un automobil, în afara oraşului Milano; cu această ocazie s-a şi fotografiat, la volanul mașinii proaspăt achiziționate, un automobil foarte luxos, cu o caroserie în formă de *dublu phaeton*, care putea atinge o viteză de 80 km/h. Câteva minute mai târziu, F.T. Marinetti a intrat cu maşina într-o groapă plină cu apă, fiind strivit de greutatea acesteia şi având nevoie de ajutor pentru a ieşi la suprafață. Se pare că, de atunci, poetul progresului tehnologic şi al noii ere maşiniste nu s-a mai urcat niciodată la volanul vreunui automobil. Acest accident a avut însă o consecință fundamentală pe plan psihologic; urmărit, încă din copilărie, de teama de înec, în urma traumei provocate de tatăl său, care l-a aruncat în apa sărată a Mării Mediterane, ca să-l constrângă să învețe să înoate singur şi să supraviețuiască, F.T. Marinetti a fost convins că, în această împrejurare, a înfrânt moartea, că a depăşit frica de apă şi că a renăscut, datorită voinței sale, la o nouă viață[8].

Astfel, la scurtă vreme de la acest accident, F.T. Marinetti a început redactarea *Manifestului* de fondare a futurismului, cu intenția de a-l lansa, într-un număr special al revistei „Poesia", la începutul lunii ianuarie 1909, odată cu

începutul unui nou an calendaristic. Dar cutremurul devastator de la Messina, din 28 decembrie 1908, şi doliul național instaurat după această tragedie l-au determinat să retragă numărul revistei „Poesia” şi să publice textul manifestului, în unsprezece puncte, într-o manieră mult mai discretă, sub forma unor prefețe la două cărți aflate deja sub tipar (*Le ranocchie turchine – Broasca albastră* – o culegere de versuri, în limba italiană, a lui Enrico Cavacchioli şi *Enquête internationale sur le vers libre – Anchetă internațională asupra versului liber* – un volum în limba franceză, care conținea toate răspunsurile primite în cei patru ani de anchetă). Textul fondator, publicat la începutul lunii februarie 1909 în mai multe reviste italiene, în „L'Unione” şi în „La Sera” din Milano, la 4 februarie, apoi în variantă integrală în „Gazzetta dell'Emilia” din Bologna, la 5 februarie, fusese trimis, în prealabil, mai multor redacții din Italia şi din străinătate, însoțit de o scrisoare circulară. În numărul de sâmbătă, 20 februarie 1909, al ziarului parizian „Le Figaro”, s-a publicat, pe prima pagină, varianta franceză a *Manifestului futurismului*; după cum se va vedea mai pe larg în capitolul următor, acest *Manifest*, însoțit de scrisoarea fondatorului curentului de avangardă italian, avea să fie tradus şi publicat, după nici două săptămâni, în revista „Democrația” din Craiova, însoțit de o analiză critică a publicistului-avocat Mihai Drăgănescu. Publicat şi în numărul din februarie al „Boletín de instrucción pública de Mexico”, tradus în spaniolă şi comentat de Amado Nervo, manifestul futurismului depăşea astfel granițele Europei, pătrunzând şi pe continentul american.

Astfel, actul de naştere al primei avangarde europene, conceput în urma unui accident de automobil, de către un scriitor care, la cei 33 de ani ai săi, se afla în plină maturitate creatoare, cu o lansare amânată, din cauza unui cutremur devastator, care a îndoliat întreaga Italie, a explodat în lume şi a inaugurat „secolul avangardelor”, o sintagmă inventată tot de F.T. Marinetti.

TRĂSĂTURI ALE ORAŞULUI FUTURIST

Dintre toate curentele de avangardă, futurismul a fost singurul curent artistic în care tema metropolei moderne şi a cuceririlor tehnologice care au caracterizat-o a avut un rol preponderent. Odată cu apariția *Manifestului futurismului*, pe care mulți critici l-au considerat drept capodopera literară a lui F.T. Marinetti, scriitor, de altfel, foarte prolific, s-au conturat şi primele elemente ale oraşului futurist; astfel, după ce la punctul 4 era proclamată naşterea unei noi valori, *frumusețea vitezei* şi a unui nou idol, *automobilul* („Noi afirmăm că splendoarea lumii s-a îmbogățit cu o frumusețe nouă: frumusețea vitezei. Un automobil de curse [...] e mai frumos decât *Victoria de la Samotrake*”[9]), la punctul 11 erau enumerate subiectele urbane spre care erau îndemnați să se îndrepte artiştii futurişti: agitația metropolei („vom cânta mareele multicolore sau polifonice [...] în capitalele moderne”), imaginea nocturnă a arsenalelor şi a şantierelor „incendiate de violența electrică a lunii”, gările „nesătule”, uzinele „agățate de nori prin firele întortocheate ale fumului”, podurile, locomotivele „cu pieptul lor larg” şi zborul aeroplanelor. Noile procedee picturale care trebuiau să redea imaginea tumultuoasă a oraşului, *dinamismul* şi *simultaneismul*, au fost definite de Umberto Boccioni, în *Manifestul tehnic al picturii futuriste,* lansat la Milano, la 11 aprilie 1910: „Totul se mişcă, totul aleargă, totul se roteşte rapid. [...] Prin persistența imaginii pe retină, lucrurile în mişcare se multiplică, se deformează, succedându-se ca nişte vibrații, în spațiul pe care-l parcurg”[10].

Conturat mai ales în textele manifestelor şi în operele plastice, oraşul futurist se remarcă prin câteva trăsături generale: dinamism, sincretism (lumină + viteză + zgomot) şi perspective simultane. Toposurile predilecte, bulevardul, gara şi periferia, cunosc transformări specifice odată cu evoluția artei futuriste; viziunea nocturnă asupra oraşului, viziunea aeriană asupra acestuia, precum şi proiectele arhitecturale ale „oraşului nou” şi ale „oraşului utopic”, niciodată realizate, deschid tot atâtea perspective asupra abordării spațiului citadin, preluate de curentele avangardiste ulterioare.

TRĂSĂTURI ALE ORAŞULUI FUTURIST

Dintre toate curentele de avangardă, futurismul a fost singurul curent artistic în care tema metropolei moderne şi a cuceririlor tehnologice care au caracterizat-o a avut un rol preponderent. Odată cu apariția *Manifestului futurismului*, pe care mulți critici l-au considerat drept capodopera literară a lui F.T. Marinetti, scriitor, de altfel, foarte prolific, s-au conturat şi primele elemente ale oraşului futurist; astfel, după ce la punctul 4 era proclamată naşterea unei noi valori, *frumusețea vitezei* şi a unui nou idol, *automobilul* („Noi afirmăm că splendoarea lumii s-a îmbogățit cu o frumusețe nouă: frumusețea vitezei. Un automobil de curse [...] e mai frumos decât *Victoria de la Samotrake*”[9]), la punctul 11 erau enumerate subiectele urbane spre care erau îndemnați să se îndrepte artiştii futurişti: agitația metropolei („vom cânta mareele multicolore sau polifonice [...] în capitalele moderne”), imaginea nocturnă a arsenalelor şi a şantierelor „incendiate de violența electrică a lunii”, gările „nesătule”, uzinele „agățate de nori prin firele întortocheate ale fumului”, podurile, locomotivele „cu pieptul lor larg” şi zborul aeroplanelor. Noile procedee picturale care trebuiau să redea imaginea tumultuoasă a oraşului, *dinamismul* şi *simultaneismul*, au fost definite de Umberto Boccioni, în *Manifestul tehnic al picturii futuriste,* lansat la Milano, la 11 aprilie 1910: „Totul se mişcă, totul aleargă, totul se roteşte rapid. [...] Prin persistența imaginii pe retină, lucrurile în mişcare se multiplică, se deformează, succedându-se ca nişte vibrații, în spațiul pe care-l parcurg”[10].

Conturat mai ales în textele manifestelor şi în operele plastice, oraşul futurist se remarcă prin câteva trăsături generale: dinamism, sincretism (lumină + viteză + zgomot) şi perspective simultane. Toposurile predilecte, bulevardul, gara şi periferia, cunosc transformări specifice odată cu evoluția artei futuriste; viziunea nocturnă asupra oraşului, viziunea aeriană asupra acestuia, precum şi proiectele arhitecturale ale „oraşului nou” şi ale „oraşului utopic”, niciodată realizate, deschid tot atâtea perspective asupra abordării spațiului citadin, preluate de curentele avangardiste ulterioare.

Dinamism

Fundamentele filozofice ale dinamismului futurist au fost analizate în strânsă legătură cu filozofia lui Henri Bergson, a cărui lucrare *Introducere în metafizică* fusese tradusă de Giovanni Papini în anul 1910; creator al unei „filozofii a mobilității", după cum a numit-o Julien Benda[11], filozoful francez a împrumutat curentului italian câteva dintre conceptele sale, precum: *elanul vital*, *elanul creator*, care declanşează „fiorul bucuriei" şi entuziasmul care îi determină pe oameni să înainteze „în direcția țelurilor superioare ale vieții"[12], ca şi *durata pură*, unde spațiul fuzionează cu timpul şi corpurile se întrepătrund cu obiectele, unde totul este devenire şi mişcare, concepte pe care futuriştii le-au transpus în literatură şi în artă. Chiar şi teza simultaneității, care a suscitat polemici aprinse între Umberto Boccioni şi Robert Delaunay, asupra întâietății utilizării acestui procedeu pictural, ar putea fi explicată tot prin influență bergsoniană. Definind imaginea simultană ca pe o imagine în care momentele trecute şi viitoare nu mai sunt dispuse unele în raport cu celelalte „precum fotografiile de-a lungul unui film", ci „aranjate într-o ordine diferită, pe care noi o putem totuşi concepe"[13], filozoful francez distingea două tipuri de simultaneitate: o simultaneitate „interioară evenimentelor", care „face parte din materialitatea acestora, vine din ele" şi cealaltă care este „pur şi simplu placată pe ele, de către un observator exterior sistemului"[14]; astfel, „primul tip exprimă ceva din sistemul însuşi; el este absolut. Al doilea tip este schimbător, relativ, fictiv"[15]. Mai cu seamă cel de-al doilea tip de simultaneitate definit de Henri Bergson a fost transpus de pictorii futuriști în lucrările lor.

Dinamismul oraşului futurist s-a conturat într-unul dintre primele tablouri futuriste cu subiect citadin, *La città che sale* (*Oraşul care se înalță*, il. 1); fascinat de schelele unui nou cartier care se construia la Roma, Umberto Boccioni a lucrat aproape un an la acest tablou, din vara anului 1910, până în primăvara anului1911; conceput inițial ca un triptic care ar fi trebuit să se intituleze *Giganti e pigmei* (*Giganți şi pigmei*), titlul făcea aluzie la expansiunea metropolei, care îi strivea, sub dimensiunile ei, pe indivizii-pigmei, caii giganți simbolizând forța în mişcare. Din procesul de elaborare al acestui tablou a rezultat inițial pânza *Gigante e pigmeo* (*Gigant şi pigmeu*, il. 2), care ar fi fost inspirată, după unii cercetători, de litografia lui Odilon Redon *Pégas captif* (*Pegas captiv*, il. 3), publicată în anul 1904, pe o pagină întreagă a primului fascicol din „Attraverso gli albi e le cartelle" („Printre tablouri şi

panouri")[16]; alți cercetători au indicat drept sursă de inspirație a lucrării finale o conferință a lui F.T. Marinetti, susținută în anul 1910, în care scriitorul italian afirma că șantierul unei clădiri în construcție reprezenta un simbol futurist al „pasiunii arzătoare pentru devenire"[17]; o altă opinie, discutabilă, din punctul nostru de vedere, remarca similitudinea imaginii din tablou cu orașul Genova[18]; tot referitor la această lucrare, în catalogul Expoziției pictorilor futuriști de la galeria Sackville din Londra, din anul 1912, se menționa faptul că „uriașele cabaline simbolizau creșterea și disperata trudă a metropolei, care își înălța schelele spre cer"[19].

Cel puțin în prima fază a futurismului, calul a constituit un subiect preferat și un termen de comparație foarte utilizat, care trimitea nu numai la noii idoli ai tehnicii moderne, automobilul și locomotiva, ce-și făcuseră intrarea în poezia și în pictura futuriste, dar și la orașul modern. Elemente ale acestor analogii se prefiguraseră încă din volumele de versuri scrise de F.T. Marinetti înainte de lansarea futurismului; astfel, poezia *Automobilului*, deja menționată, scrisă în anul 1905, a fost republicată în anul 1908, în antologia *Orașul carnal*, cu titlul *Pegasului meu*, dovadă că, pentru poetul italian, automobilul se substituia înaripatului cal mitic „ce hurui[e] și fream[ătă] de-angoasă / rozând zăbala cu dinții ascuțiți" și „galopează […] pe albele străzi ale-ntregii lumi"[20]. Iar în poezia *La ville caracolante*, din același volum, care reprezintă exemplul cel mai sugestiv în acest sens, imaginea orașului se contopește până la identificare cu imaginea calului; în versurile acestui poem, F.T. Marinetti, fără să pomenească niciodată cuvântul „cal", descrie orașul ca și cum ar zugrăvi un superb exemplar cabalin în mișcare: „Măreț Oraș Nocturn / înalță promontoriul tău cabrat, / cu pieptul umple vastul orizont/încalecă în salturi largi curba pământului" sau „O, imens oraș cu fruntea de fildeș, bătut în diamante, / Oraș cu grădini suspendate în coamă / care umbresc terasele umerilor tăi/și panta suavă a spinării"[21].

Credem că și acest poem l-ar fi putut inspira pe Umberto Boccioni în reprezentarea plastică a orașului care se înalță. În limba franceză verbul „caracoler" sugerează atât mișcarea de cabrare a calului, cu o voltă spre stânga sau spre dreapta, dar mai înseamnă și „a sări, a țâșni", după cum și verbul „salire", în limba italiană, înseamnă atât „a sări, a urca", dar și „a se înălța, a se ridica"; se pare că ambiguitatea celor două titluri, al poeziei și al tabloului, se datorează aceleiași persoane: F.T. Marinetti. Se știe că denumirea pe care a dat-o Umberto Boccioni tabloului său a fost *La città che cresce* (*Orașul care crește*), care a fost tradus, cu ocazia expoziției futuriste de la Paris, din februarie 1912, *La ville qui monte*; însă, după moartea pictorului, F.T. Marinetti a dat lucrării titlul care a rămas până astăzi, *La città che sale*.

panouri")[16]; alți cercetători au indicat drept sursă de inspirație a lucrării finale o conferință a lui F.T. Marinetti, susținută în anul 1910, în care scriitorul italian afirma că şantierul unei clădiri în construcție reprezenta un simbol futurist al „pasiunii arzătoare pentru devenire"[17]; o altă opinie, discutabilă, din punctul nostru de vedere, remarca similitudinea imaginii din tablou cu orașul Genova[18]; tot referitor la această lucrare, în catalogul Expoziției pictorilor futurişti de la galeria Sackville din Londra, din anul 1912, se menționa faptul că „uriaşele cabaline simbolizau creşterea şi disperata trudă a metropolei, care îşi înălța schelele spre cer"[19].

Cel puțin în prima fază a futurismului, calul a constituit un subiect preferat şi un termen de comparație foarte utilizat, care trimitea nu numai la noii idoli ai tehnicii moderne, automobilul şi locomotiva, ce-şi făcuseră intrarea în poezia şi în pictura futuriste, dar şi la orașul modern. Elemente ale acestor analogii se prefiguraseră încă din volumele de versuri scrise de F.T. Marinetti înainte de lansarea futurismului; astfel, poezia *Automobilului*, deja menționată, scrisă în anul 1905, a fost republicată în anul 1908, în antologia *Oraşul carnal*, cu titlul *Pegasului meu*, dovadă că, pentru poetul italian, automobilul se substituia înaripatului cal mitic „ce hurui[e] şi fream[ătă] de-angoasă / rozând zăbala cu dinții ascuțiți" şi „galopează […] pe albele străzi ale-ntregii lumi"[20]. Iar în poezia *La ville caracolante*, din acelaşi volum, care reprezintă exemplul cel mai sugestiv în acest sens, imaginea orașului se contopeşte până la identificare cu imaginea calului; în versurile acestui poem, F.T. Marinetti, fără să pomenească niciodată cuvântul „cal", descrie orașul ca şi cum ar zugrăvi un superb exemplar cabalin în mişcare: „Măreț Oraş Nocturn / înalță promontoriul tău cabrat, / cu pieptul umple vastul orizont/încalecă în salturi largi curba pământului" sau „O, imens oraş cu fruntea de fildeş, bătut în diamante, / Oraş cu grădini suspendate în coamă / care umbresc terasele umerilor tăi/şi panta suavă a spinării"[21].

Credem că şi acest poem l-ar fi putut inspira pe Umberto Boccioni în reprezentarea plastică a orașului care se înalță. În limba franceză verbul „caracoler" sugerează atât mişcarea de cabrare a calului, cu o voltă spre stânga sau spre dreapta, dar mai înseamnă şi „a sări, a țâşni", după cum şi verbul „salire", în limba italiană, înseamnă atât „a sări, a urca", dar şi „a se înălța, a se ridica"; se pare că ambiguitatea celor două titluri, al poeziei şi al tabloului, se datorează aceleiaşi persoane: F.T. Marinetti. Se ştie că denumirea pe care a dat-o Umberto Boccioni tabloului său a fost *La città che cresce* (*Oraşul care creşte*), care a fost tradus, cu ocazia expoziției futuriste de la Paris, din februarie 1912, *La ville qui monte*; însă, după moartea pictorului, F.T. Marinetti a dat lucrării titlul care a rămas până astăzi, *La città che sale*.

Tabloul lui Umberto Boccioni reprezintă o superbă viziune lirică a maselor de energie în fuziune, a forțelor primordiale, care se înalță și explodează într-o uriașă volbură de gaze colorate, așa cum descria F.T. Marinetti în poezia *La ville caracolante*: „O! iată-te cabrat deasupra torentelor de lavă / pe care o revarsă pupilele lor”[22]. În planul central al pânzei, sunt redate subiectele animate, caii şi oamenii, surprinşi într-o dinamică ascendentă a mişcării, iar în fundal se înalță vertical schelele clădirii la care lucrează de fapt personajele tabloului, „săltărețele construcții de aur”[23]. Pictorul futurist reinventează spațiul plastic, folosind un nou vocabular, care refuză vechile legi ale armoniei şi care vizează simultaneitatea, fragmentarea, sacadarea, accentuând astfel dinamismul gesturilor umane şi al mişcărilor cabaline, așa cum se impunea în *Manifestul tehnic al picturii futuriste*, „culoarea devine lumină, lumina mişcare, mişcarea expresie pură a spațiului caracteristic timpurilor moderne”[24]. Liniile de forță care structurează tabloul aparțin şi ele noului vocabular plastic; perspectiva clasică se remodelează, sub efectul unei rețele de curbe şi contracurbe, de mişcări viguroase şi de opriri bruşte, de spirale de materie şi de vid, așa cum mărturisea Umberto Boccioni într-o scrisoare adresată lui Nino Barbantini, în luna mai 1910, „noi am abolit arhitectura în piramidă, în favoarea unei arhitecturi în spirală”[25].

Lucrarea *Le forze di una strada* (*Forțele unei străzi*, il. 4), încheiată spre sfârşitul anului 1911, după o vizită la Paris, a marcat o schimbare în tehnica lui Umberto Boccioni, care s-a îmbogățit cu geometrizarea cubistă, descoperită în atelierele de pe malurile Senei; există de altfel o strânsă influență a cubismului asupra futurismului, ca şi o influență a futurismului asupra cubismului, datorată legăturilor apropiate dintre artiştii francezi şi cei italieni, fapt ce i-a determinat pe unii istorici de artă să semnaleze apariția unui curent distinct, *cubofuturismul*[26].

In acest tablou Boccioni a surprins imaginea nocturnă a oraşului modern, prin redarea dinamică a unei străzi; în luminile filtrate ale becurilor electrice, printre trăsuri şi trecători, un tramvai electric avansează în plină viteză spre spectator, provocându-i o senzație de şoc, așa cum se întâmplă pe străzile din marile metropole. Dinamica tabloului este redată prin jocul dintre planurile abrupte şi liniile de forță zigzagate, iar compoziția se reduce la câteva motive schematice: siluetele trecătorilor, roțile trăsurilor, rama tramvaiului reprezentată printr-o epură, surprinse într-o rețea de mişcări contradictorii şi absurde; farul tramvaiului, vizibil în două puncte, precum şi forma cubică a tramvaiului, descompusă în mai multe linii succesive, redau mişcarea şi viteza tramvaiului care străpunge obscuritatea nopții. În viziunea artistică a futuriştilor mişcarea unui obiect implica întotdeauna o schimbare calitativă

a spațiului înconjurător, influențându-se reciproc; spre deosebire de artiştii cubişti, care practicau o artă cognitivă şi intelectuală, de atelier, o meditație savantă asupra picturii înseşi, artiştii futurişti îşi invitau spectatorii să participe activ, să fuzioneze cu scena redată şi chiar „să lupte cu personajele din tablou”[27]. Celebrarea culturii străzii moderne şi redarea unor sentimente nemaicunoscute până atunci reprezintă o trăsătură definitorie a artei futuriste.

O altă reprezentare a dinamismului futurist, lucrarea lui Luigi Russolo, *La Rivolta* (*Revolta*, il. 5), pare desprinsă din *Manifestul futurismului*: „Noi vom cânta marile mulțimi agitate de muncă, de plăcere sau de răscoală; vom cânta mareele multicolore sau polifonice ale revoluțiilor din capitalele moderne”[28]. Pictat în anul 1911 şi prezentat la Expoziția pictorilor futurişti de la Galeria Sackville din Londra, din martie 1912, tabloul a fost descris în catalogul expoziției, poate chiar de Russolo, drept „coliziunea dintre două forțe, cea a elementului revoluționar, făurit din entuziasm şi dintr-un lirism roşu, împotriva inerției puternice şi rezistenței reacționare a tradiției”[29].

Masa roşie de manifestanți, reprezentați prin nişte siluete schematizate şi repetitive, nediferențiate unele de altele, este delimitată de o explozie de galben şi de verde, care întăreşte forma penetrantă pe care o ia mulțimea. Oraşul, redat în fundal prin imobilele albastre cu acoperişuri de țiglă roşie, simbolizează societatea burgheză tradițională. Printr-un limbaj geometric simplu, adoptând profilul unui unghi de 45°, pictorul creează undele de vibrație ale mulțimii în mişcare, care traversează pânza ca nişte săgeți, distrugând perspectiva clădirilor „la fel cum un boxer se frânge în două atunci când primeşte o lovitură”[30]. În finalul manifestului *Pictura sunetelor, zgomotelor şi mirosurilor*, lansat la 11 august 1913, Carlo Carrà a descris acest tablou ca pe o „agitație amețitoare de forme şi de lumini sonore, zgomotoase şi mirositoare”[31].

Bulevardul, un element definitoriu al dinamicii metropolei moderne, a fost transpus de Gino Severini în lucrarea *Le Boulevard* (*Bulevardul*, il. 6), realizată în anul 1911. Acest tablou a fost considerat o interpretare plastică a poemului epic *La Vie unanime* (*Viața unanimă)* de Jules Romains, unde se afirmau şi valorile pozitive ale oraşului modern[32], spre deosebire de poezia de la sfârşitul secolului al XIX-lea, care descria oraşul ca pe un creuzet al tuturor viciilor şi devierilor sociale: „Cine transfigurează astfel bulevardul? / Silueta trecătorilor nu mai este parcă reală; / Nu mai sunt mişcări, sunt numai ritmuri / Şi nu mai am nevoie de ochi, ca să le privesc”[33].

Tabloul este un adevărat mozaic de planuri colorate, unde figurația siluetelor umane şi a copacilor, bine conturate, alternează cu forme geometrice prismatice, influență a cubismului francez, transpuse cu o tehnică aluzivă

şi muzicală, care subliniază caracterul decorativ propriu pânzelor lui Gino Severini. Agitația febrilă de pe o arteră importantă dintr-un mare oraş, care la Severini se numea Paris, era realizată prin utilizarea dinamică a culorii şi prin alăturarea culorilor complementare, care sugerau reliefuri şi adâncimi ritmate. Noul procedeu pictural bazat pe analogie şi pe complementaritatea imaginilor, prin care, după cum considera pictorul italian, se obținea un „maximum de intensitate luminoasă, căldură, muzicalitate, dinamism constructiv şi optic”[34], constituia transpunerea în pictură a principiului analogiei enunțat de F.T. Marinetti în *Manifestul tehnic al literaturii futuriste*, preluat ulterior de Pierre Reverdy şi de André Breton: „Analogia nu este altceva decât iubirea profundă care leagă lucrurile aflate la distanță, aparent diferite şi ostile. Numai pe calea analogiilor foarte vaste un stil orchestral, într-un tempo policrom, polifonic şi polimorf, poate îmbrățişa viața materiei”[35].

Simultaneism

Alături de *dinamism*, *simultaneismul*, definit ca o descompunere şi o dematerializare a imaginilor şi ca întrepătrundere a diferitelor planuri ale compoziției plastice, procedeu pictural inventat de artiştii futurişti, a generat viziuni foarte spectaculoase asupra oraşului modern.

Enunțat de Umberto Boccioni în *Manifestul tehnic al picturii futuriste*, *simultaneismul* a fost transpus, în mod exemplar, în pânzele sale. Astfel, tabloul *La strada entra nella casa* (*Strada pătrunde în casă*, il. 7), realizat în anul 1911, a avut titlul inițial *La balcon*, schimbat ulterior, tocmai pentru a sublinia tema principală a lucrării: perceperea manifestărilor senzoriale emanate de oraşul modern, precum şi estomparea graniței dintre spațiul interior şi cel exterior, dintre spațiul privat şi cel public; aşa cum afirma pictorul italian în acelaşi *Manifest*, compoziția modernă a tabloului trebuie să-l aibă în centrul ei pe spectator, care priveşte, alături de personajul principal, de la balcon sau de la fereastră, scena străzii şi a oraşului: „Construcția tablourilor e stupid tradițională. Pictorii ne-au arătat mereu persoane şi lucruri aşezate înaintea noastră. Noi vom pune spectatorul în centrul tabloului”[36].

Structura compozițională a acestui tablou este fragmentată şi se articulează în jurul unui personaj feminin, se pare că mama artistului, care, aflată cu spatele la spectator, stă aplecată peste balcon, deasupra străzii; în clădirile laterale, alte două personaje, un bărbat şi o femeie, ni se arată, din profil, tot la balcon şi privesc, din unghiuri diferite, aceeaşi scenă a oraşului. Agitația oraşului se materializează printr-un vocabular specific futurist; unghiurile

ascuțite sugerează întrepătrunderea obiectelor, oamenilor și zgomotelor, pe când liniile frânte, alături de descompunerea în fațete a clădirilor, de influență cubistă, conduc la conturarea unui spațiu urban destructurat; „Prezența repetitivă a muncitorilor, a cailor, a zidurilor în construcție și a schelelor, ritmând vertical partea centrală a operei, întărește activitatea frenetică a orașului”[37]. Construcția care se ridică în centrul tabloului amintește de subiectul evocat de Boccioni în *Orașul care se înalță*, constituind un *leitmotiv* al orașului futurist în continuă mișcare și expansiune.

Un an mai târziu, în 1912, după ce Umberto Boccioni luase contact cu pictura cubistă practicată la Paris, pictorul italian a simțit nevoia să revină asupra portretului mamei sale la balcon, într-un tablou care uimește prin perspectiva clasică a reprezentării și prin imobilismul specific curentului francez: *Construzione orrizontale / Volumi orizzontali* (*Construcție orizontală / Volume orizontale*, il. 9). Personajul central nu mai este orașul, ci mama, care întoarce spatele tumultului citadin, pentru a poza, cu mâinile încrucișate pe genunchi. Influența cubistă este evidentă, atât în redarea formală a spațiului urban golit de agitația proprie futuriștilor (unele indicații înscrise pe tablou – „122m”, „200m”, „60 de pași” – redau chiar rigoarea reprezentării construcțiilor din fundal), cât și în cromatica rece și monotonă.

Umberto Boccioni a reluat și tema din tabloul *Strada pătrunde în casă*, pictând, tot în anul 1911, câteva luni mai târziu, lucrarea *Visioni simultanee* (*Vederi simultane*, il. 8). Aici perspectiva asupra străzii este mai apropiată, cadrul ferestrei coincide cu rama tabloului, iar intensitatea senzorială generată de întrepătrunderea spațiului interior cu spațiul exterior este mult mai pregnantă. Ca și în tabloul pictat în același an, frenezia și tumultul orașului modern se materializează în jurul unei figuri centrale, acum al unei tinere femei, probabil Inès, prietena pictorului, aplecată la fereastra apartamentului său, deasupra străzii, unde pietonii trec grăbiți și trăsurile circulă în viteză. Figura femeii se dedublează și pătrunde în mediul ambiant, putând să privească, din unghiuri diferite, scena care i se oferă; la rândul ei, tânăra poate fi privită din profil și din față, în ultimul caz ea pare că a apărut direct din stradă; și de această dată privirea spectatorului fuzionează cu „privirile” personajului central asupra lumii exterioare. O tensiune dinamică zguduie fațadele clădirilor, creând o învolburare generală a imaginii, din care se desprind niște spirale albastre, verzi și gri, care reprezintă o referire explicită la materializarea zgomotelor metropolei. Conform principiului „simultaneității polifonice”, tabloul se deschide spre toate componentele senzoriale ale spațiului urban, încercând să surprindă vacarmul, culorile, miasmele, luminile, formele în mișcare ale orașului modern. S-a vorbit de o influență formală a lui Robert Delaunay, atunci când a pictat

turnul Eiffel în diferite ipostaze, asupra lui Boccioni; dar, chiar dacă pictorul futurist s-a inspirat din schema compoziţională a pictorului francez, artistul italian i-a modificat complet finalitatea.

Odată cu tabloul *Souvenirs de voyage* (*Amintiri de călătorie*, il. 10), pictat în anii 1910-1911, Gino Severini a introdus o altă modalitate de aplicare a *dinamismului* şi *simultaneismului* proprii curentului futurist, prin estomparea unităţii de timp şi de spaţiu a subiectului: „Am prevăzut posibilitatea lărgirii până la infint a orizontului emoţiei plastice, distrugând în totalitate unitatea de timp şi loc, printr-o pictură a amintirii, care să reunească într-un singur ansamblu plastic realităţile percepute în Toscana, în Alpi, la Paris etc."[38]. Conform principiului analogiei, enunţat de F.T. Marinetti în *Manifestul tehnic al literaturii futuriste*, pe care Severini l-a aplicat mereu în tablourile sale, pictorul futurist a luat fiecare obiect din contextul ambiental propriu şi l-a asociat cu alte obiecte sau fiinţe, care nu aveau, aparent, nici o legătură unele cu altele, dar care erau, în realitate, strâns legate, în amintirea, imaginaţia sau în sufletul artistului. Astfel, pe această pânză, Severini a pus laolaltă Arcul de Triumf şi biserica Sacré Coeur din Paris, Domul din Pienza, căruia i-a alipit turnul primăriei din Pienza, diferite imobile ce amintesc de oraşe moderne, dar şi elemente din Toscana natală, chiparoşi, căpiţe de fân, siluete umane şi figuri, de proporţii şi culori variate. Întreaga compoziţie are o structură radială, totul pare că se învârte în jurul fântânii din centrul tabloului. Partea inferioară a pânzei este dedicată în întregime Parisului anilor 1900, unde alături de Arcul de Triumf sunt redate toate mijloacele de transport existente la acea dată: locomotiva cu aburi, tramvaiul supraetajat, ticsit de pasageri, trăsura cu vizitiu şi cabrioleta, condusă de un personaj feminin. Tabloul poate fi apropiat şi de filozofia lui Henri Bergson, mai ales după ce pictorul a mărturisit că, după ce a citit *Introducerea în metafizică* a filozofului francez, a încercat s-o redea în pictură. Astfel, lăsându-se în voia amintirilor şi asocierilor, Severini a transpus, în acelaşi tablou, cei doi poli afectivi ai existenţei sale: Toscana natală şi Parisul unde a locuit şi a lucrat.

Lumină + viteză + zgomot

Aceste trăsături ale oraşului futurist erau asimilate mai ales cu mijloacele de transport moderne, tramvaiul electric, autobuzul, metroul.

Pentru artiştii futurişti, tramvaiul şi autobuzul în mişcare au devenit un nou *topos*, în sens propriu şi figurat, al mobilităţii perpetue, aflat la confluenţa celor două obsesii ale acestora, mişcarea şi oraşul: „Cele şaisprezece persoane pe care le aveţi în jur într-un tramvai ce aleargă sunt una, zece,

patru, trei; toate stau nemișcate sau se mișcă; se duc și vin, se aruncă în stradă, devorate de o zonă de soare, apoi se întorc la locurile lor, simboluri persistente ale vibrației universale”[39].

Carlo Carrà a fost cel dintâi dintre pictorii futuriști care a transpus pe pânză un tramvai, încă tras de cai, în tabloul *Ciò che mi ha detto il tram* (*Ce mi-a spus tramvaiul*, il. 11), realizat în anul 1911. În haosul aparent de linii și de planuri abstracte, descompunerea formelor sugerează o lume în mișcare, unde raporturile dintre elemente sunt în continuă schimbare, iar profilul obiectelor se intersectează și se amestecă; unele detalii pot fi recognoscibile: două ferestre, prin care se zăresc doi pasageri, un bărbat și o femeie, coama calului, profilul bărbatului care merge pe stradă, alături de pălăria cu pană roșie a unei alte trecătoare, un bărbat pe platforma tramvaiului, panoul pe care mai sunt lizibile câteva litere. Ciocnirea dintre „formele concrete și formele abstracte”, dintre „formele ritmice” și cele „aritmice” pare să stea în centrul compoziției plastice a tabloului. Folosirea calculată a unghiurilor, pentru a ajunge la o forță maximă de expresie, este explicată chiar de pictor: „Unghiul ascuțit este pasional și dinamic, el exprimă voința și forța de pătrundere”[40].

Într-o metropolă modernă, cum era Parisul, apariția mijloacelor moderne de transport în comun nu putea trece necelebrată de artiștii futuriști. Metropolitanul parizian, tramvaiul electric pe șine, cu vagoane, care a înlocuit definitiv omnibuzul supraetajat tras de cai, precum și autobuzul, au constituit, de asemenea, subiecte pentru pictura futuristă.

În anul 1913 Gino Severini a pictat, la Paris, o serie de tablouri având ca subiect mijloacele de transport moderne, metroul, tramvaiul și autobuzul, care circulau, la acea dată, în metropola franceză.

Pictorul futurist italian a dedicat tabloul *Metro Nord-Sud* (*Metrou nord-sud*, il. 13) celei mai lungi linii de metrou pariziene, inaugurate cu un an înainte, care lega cei doi poli artistici ai capitalei franceze, Montparnasse și Montmartre, linie de metrou pe care artistul circula frecvent. Pentru sugerarea mișcării în dublu sens a metroului, perspectivele se suprapun, se schimbă, se intersectează; o femeie stă pe bancă, în stație, în timp ce doi pasageri, față în față, călătoresc în metrou, indicatoarele celor două direcții de mers, elementele arhitectonice și luminile din stație constituie elemente dinamice ale mișcării; folosirea negrului și utilizarea gradată a griului sugerează o atmosferă rece, indiferentă, unde întâlnirile sunt întâmplătoare și nerepetabile, iar izolarea și singurătatea individului devine un aspect structural al noii realități urbane moderne.

În Parisul anului 1913, tramvaiul electric deținea un rol esențial în transportul public, traseul său se întindea pe mai mult de 1000 km de linii

electrificate şi existau mai multe companii concurente. Pe de altă parte, el era un mijloc de transport care producea spaimă, deoarece era foarte zgomotos, făcea să vibreze vitrinele magazinelor şi „scotea" scântei; deşi un accident de tramvai era mult mai rar întâlnit decât unul de automobil, tramvaiul era perceput drept „criminal". Cicliştilor le era teamă de şine, iar primarul arondismentului 2, Ernest Levallois, acuza tramvaiul că desfigurează strada[41]. Culoarea vagoanelor era verde, cele două clase erau afişate prin cifre romane, clasa I şi clasa a II-a, iar o bandă alb-gălbuie indica cele două capete de linie. Vatmanul purta o uniformă albastră, cu două rânduri de nasturi placați în argint, iar cravata şi şapca erau din piele neagră.

Preluând însemnele distinctive ale tramvaiului parizian, Gino Severini a redat, în tabloul *Tram in corsa* (*Tramvai în circulație*, il. 12), imaginea unui tramvai electric în mişcare, ale cărui suprafețe se întrepătrund cu formele statice ale peisajului citadin, acționând ca un catalizator care absoarbe şi redistribuie spațiul urban; fragmentarea formelor arhitectonice, interpenetrarea maselor construite, mişcarea vibrantă a liniilor şi a volumelor redau senzația dinamică a tramvaiului în mers. Impactul vizual al mişcării tramvaiului provoacă o răsturnare spațială şi, în urma coliziunii volumetrice dintre cele două realități, realitatea tramvaiului şi cea a oraşului, ia naştere un mozaic haotic, multicolor, în care se pot distinge panourile care indică cele două puncte terminus ale liniei, Montrouge şi Gare de l'Est, cifrele romane I şi II, care reprezintă cele două clase ale tramvaiului, roțile vagoanelor, copacii de pe marginea bulevardului, firmele magazinelor, clădirile răsucite şi înclinate, datorită efectului dinamic. Gino Severini a renunțat la perspectivă şi a preferat tratarea bidimensională a compoziției, interpretând tema în mod decorativ, abstract şi mental. Într-o scrisoare adresată lui Ardengo Soffici, la 30 septembrie 1913, pictorul futurist dădea următoarea „explicație" acestui tablou: „Este o încercare a formelor percepute în lumină care se poate defini astfel: *lumină + viteză + zgomot*"[42].

În tabloul *L'autobus* (*Autobuzul*, il.14), artistul italian a transpus dinamica mişcării din perspectiva călătorilor aflați în interiorul unui autobuz; spațiul interior al maşinii se suprapune peste imagini din exterior, care se proiectează pe suprafața geamurilor; astfel, se disting firmele şi copertinele magazinelor, copacii de pe marginea drumului, panourile indicatoare. Realitatea şi organizarea spațială se restructurează, ca rezultat al percepției vizuale şi senzoriale care funcționează prin acumulare. Țesutul cromatic este viu colorat, iar deschiderea spre stradă sugerează multitudinea de senzații percepute din interiorul autobuzului.

Odată cu tabloul *Il Tram* (*Tramvaiul*, il. 23) pictat de Mario Sironi în anul 1920, pătrundem în oraşul futurist postbelic; vitalitatea oraşului industrial,

temă predilectă a futurismului dinainte de război, s-a pietrificat în peisajul de beton şi asfalt al suburbiei milaneze, deprimante şi pustii. În centrul tabloului se află cele două maşini, tramvaiul şi camionul, care nu mai sunt prezentate în mişcare, pentru că viteza nu mai impresionează pe artistul futurist; imobilismul mijloacelor de transport este accentuat de rigiditatea şi de sobrietatea celor trei personaje masculine. Şoferul şi pasagerul din camion sunt îmbrăcați în uniformă militară, aluzie poate la înrolarea lui Sironi în Partidul Politic Futurist, care a fuzionat cu partidul fascist al lui Mussolini. Extinderea oraşului, dincolo de zidurile sale, celebrată în picturile din prima fază a futurismului, a dus la naşterea periferiilor muncitoreşti, cu blocuri de locuințe construite în serie, terne, lipsite de orice ornament arhitectural, exceptând poate monotona înşiruire de ferestre negre. Deprimantul peisaj urban, redat în ocru şi în tonuri de gri, este străbătut de tramvaiul, lipsit de orice marcă distinctivă, cu excepția numărului de ordine al ramei, care iese cu fermitate din cadru; în multe tablouri sironiene strania apariție a tramvaiului, adesea cu geamuri opace, reprezintă elementul de legătură între cele două lumi, metropola şi periferia.

TOPOSURI ALE ORAŞULUI FUTURIST

Gara

În noua cultură urbană a metropolei moderne gara reprezenta un *topos* important, un loc de întâlnire a mulțimilor de călători, o răscruce a schimburilor comerciale, un spațiu multisenzorial al maşinismului modern, care i-a atras pe artiştii futurişti. Încă din *Manifestul futurismului*, Marinetti declara că „vom cânta [...] gările nesătule, devoratoare de şerpi care fumegă [şi] locomotivele cu pieptul lor larg”[43], care aveau să devină subiecte ale modernolatriei futuriste.

Între anii 1910 -1911, Carlo Carrà a pictat două tablouri cu titlul *Stazione di Milano* (*Gara din Milano*); primul dintre acestea (il. 15), realizat încă într-o manieră pointilistă, reprezintă o viziune dinamică a gării iluminate electric, unde se disting vagoanele, locomotiva fumegând, care intră în stație, precum şi fluxul de călători care coboară sau care se pregătesc să urce în tren. În fundal, se înalță clădiri înalte, cu fațade luminoase şi cu acoperişuri roşii; puternica luminozitate dată de curentul electric se conjugă cu galbenul auriu, albastrul şi cu tuşele de roşu. Atât trenul, cât şi locomotiva se pierd într-o masă nediferențiată de fascicole luminoase, în timp ce umbrele călătorilor se preling, deformându-se, pe asfalt. Întregul tablou sugerează forfota şi zgomotele dintr-o gară modernă, unde lumina artificială se difuzează în jocuri şi reflexe de culori, aşa cum se proclamase în *Manifestul tehnic al picturii futuriste*: „Atunci toți îşi vor da seama că sub pielea noastră nu şerpuieşte brunul, ci că acolo străluceşte galbenul, dă flăcări, iar verdele, albastrul şi violetul dansează, acolo, voluptoase şi mângâietoare”[44].

În cel de-al doilea tablou reprezentând gara din Milano (il. 16), Carrà a recurs la o disproporționare simbolică, prin redarea la scară mare a unei locomotive înconjurate de călători, care se pregăteşte de plecare; ceea ce este interesant în acest tablou este faptul că pictorul futurist prefigura dantelăria metalică a structurii de acoperire a peroanelor, specifică Gării Centrale din Milano, care avea să fie proiectată de arhitectul Ulisse Stacchini (în atelierul

căruia a lucrat, chiar la acest proiect, arhitectul futurist Antonio Sant'Elia), un an mai târziu şi realizată abia în anul 1931.

Alături de gări, de trenuri şi de locomotive, altfel spus, de mirajul călătoriilor cu mijloace de transport moderne, artiştii futurişti au fost fascinaţi şi de multitudinea de senzaţii, de emoţiile contradictorii generate de aceste călătorii. Astfel, în anul 1911, Umberto Boccioni a pictat tripticul *Stati d'animo* (*Stări sufleteşti*), în care a redat stările emoţionale ale diferitelor persoane aflate în gară; nerăbdarea şi impetuozitatea celor care pleacă în călătorie, în tabloul *Quelli che vanno* (*Cei care pleacă*, il. 17), regretele şi îngrijorarea din momentul despărţirii, în tabloul *Gli addii* (*Despărţirea*, il. 18) sau tristeţea şi deznădejdea celor care rămân pe peron, în tabloul *Quelli che restano* (*Cei care rămân*, il. 19). Umberto Boccioni a realizat două variante ale acestui triptic; prima serie este încă influenţată de neo-impresionism şi de un simbolism expresionist, atât în tuşă, cât şi în culoare, dar, în urma sejurului parizian din toamna anului 1911, Boccioni a pictat a doua versiune a tripticului *Stări sufleteşti*, analizată în continuare, unde se resimte influenţa cubistă a formelor geometrice prismatice, precum şi destructurarea spaţiului citadin.

În tabloul *Cei care pleacă*, interiorul şi exteriorul vagoanelor, numerotate cu cifre romane, se suprapun; liniile albastre orizontale sau diagonale indică sensul mişcării, de la stânga la dreapta şi redau dinamica trecerii de la lumină la întuneric. Oraşul, care se vede pe fereastra trenului ce prinde viteză, este redat prin coşul unei uzine din care ies aburi albi, în partea stângă, sus (aburi care înlocuiesc, probabil, locomotiva, absentă din această compoziţie) şi prin faţadele roşii şi galbene ale unor clădiri înalte, tot în partea superioară a tabloului; figurile adormite ale călătorilor din tren, care acoperă partea mediană a tabloului, sunt pictate din toate unghiurile, din faţă şi din profil, drepte şi înclinate, indiferent de sensul de mişcare a trenului.

În tabloul *Despărţirea*, arabescurile şerpuitoare din prima versiune sunt încă prezente, izolând însă spaţiul care înconjoară diferitele proiecţii ale unui cuplu înlănţuit, tratat în tuşe verzi, divizate, întretăiate de linii negre, creându-se astfel nişte volume ce par a fi întoarse spre ele însele. Diagonala compoziţiei este străbătută de o locomotivă neagră, impozantă, din care ies aburi albi, iar cifrele 6943 indică numărul trenului; monotonia tonurilor de maro şi verde este animată de pete de culoare galbene, roşii, albastre şi violet. Pictorul italian a redat tristeţea despărţirii fără să descrie fizionomiile, ci doar prin contrastele şi ritmurile lineare, accentuate printr-un cromatism, la rândul lui, foarte subiectiv; liniile drepte sau şerpuitoare, care străpung planurile tabloului, descriu agitaţia emoţională, prin mişcări contrare, accentuate de tuşe divizate sau de haşuri.

Ultimul tablou din acest triptic, *Cei care rămân*, este poate cel mai sfâşietor; monocromia pătrunzătoare bleu-vert, străbătută de linii negre, verticale, sugerează imobilitatea personajelor rămase pe peron; siluetele acestora, redate prin forme geometrice simplificate, din ce în ce mai estompate, capătă o reprezentare aproape abstractă, în planul superior al compoziției.

Tehnica folosită în acest triptic a fost numită, de artist, drept „pictura stărilor sufleteşti", acesta subliniind faptul că „petele, liniile, zonele de culoare nu corespund nici unei realități, dar urmăreşte o lege a matematicii noastre interioare, pregăteşte din punct de vedere muzical şi amplifică emoția spectatorului"[45].

Reprezentarea gării a cunoscut, în arta europeană de avangardă, o transformare radicală, într-o perioadă scurtă de timp; astfel, în anul 1914 Giorgio de Chirico picta tabloul *Gara Montparnasse* (il. 72), care aducea o altă viziune asupra acestui *topos* important al metropolei moderne.

Periferia

Fascinați de mirajul metropolei moderne, pictorii futurişti nu puteau rămâne insensibili la apariția noilor periferii urbane, formate prin extinderea oraşului dincolo de zidurile sale, pentru a adăposti zonele industriale în continuă dezvoltare, dar şi noile cartiere de locuit ale proletariatului, din ce în ce mai numeros. De la Luigi Russolo la Mario Sironi, periferia milaneză apare drept un spațiu urban lipsit de viață umană, cu o mare densitate de clădiri industriale şi de locuințe în serie, traversat, în diagonală, de însemnele unui mijloc de transport care o leagă de oraşul propriu-zis, fie că este vorba de calea ferată, de tramvai sau de autobuz.

Luigi Russolo a redat periferia într-un tablou, *Periferie*, pictat în anul 1909, pe care l-a reluat, aproape identic, un an mai târziu, în lucrarea *La strada ferrata* (*Calea ferată*, il. 20); în pânzele sale, spațiul urban al periferiei, realizat în manieră pointilistă, este încă „prietenos", vegetația nu a dispărut cu totul, iar firul de apă care îşi urmează cursul de-a lungul căii ferate sugerează legătura încă strânsă de natura „nesistematizată" a suburbiilor de la începutul secolului XX. Perspectiva amplă se deschide de la înălțimea unei ferestre aflate la etaj şi cuprinde întreg peisajul urban, până la munții care închid orizontul; extremitatea acoperişului cu burlanul de scurgere a apei, coşul înalt al clădirii din stânga, din care se înalță spre cer o dâră de fum, precum şi poziția perpendiculară a soarelui creează o axă verticală care accentuează separarea dintre primul plan al tabloului şi planul din fundal, cu

un efect fotografic extrem de sugestiv; punctul de fugă al compoziției face din calea ferată un vector al expansiunii orașului. Lumina aurie a soarelui abia răsărit, care se reflectă pe șinele de cale ferată și care colorează cerul în nuanțe albastre-roșii-aurii, contrastează cu masa cenușie a construcțiilor din beton și sugerează atmosfera tipică a unei periferii urbane, unde clădirile de locuințe muncitorești în serie se învecinează cu fabricile și cu „uzinele agățate de nori prin firele întortocheate ale fumului”[46] și unde spațiul de locuit este tăiat în două de calea ferată.

În același an, 1910, Arthur Segal picta un tablou cu același titlu, *Cale ferată* (il. 21), realizat tot în manieră pointilistă și utilizând aceeași gamă de culori. La pictorul român însă viziunea pare mai optimistă, lumina blândă învăluie întregul peisaj industrial, iar șirul de plopi disimulează coșurile fabricilor care se zăresc în planul îndepărtat.

Într-o etapă mai târzie a futurismului, după primul război mondial, când dezvoltarea economică intrase din nou pe o pantă ascendentă, Mario Sironi a redat, în mai multe lucrări, periferia milaneză, picturi care urmăreau aceleași *leitmotive*. Tabloul *Periferia (Il tram e la gru)* [*Periferie. Tramvaiul și macaraua*, il. 22], realizat în anul 1922, conține multe dintre simbolurile citadine ale periferiei sironiene. Blocurile înalte de locuit, lipsite de orice ornament al fațadelor, cu ferestre oarbe, se învecinează, într-o succesiune ritmică, cu clădirile industriale, fabrici și hale; macaraua neagră din centrul compoziției, element aproape nelipsit din pânzele lui Sironi, amplifică senzația de aglomerare verticală a tabloului și delimitează o fragmentare pe orizontală între prim-planul traversat de un tramvai galben și planul al doilea, traversat, în același sens, de mai multe linii de cale ferată. Atmosfera sumbră, redată în tonuri de gri, maro și negru, proprie picturii sironiene, este însuflețită de folosirea unor pete de culoare, de roșul acoperișurilor și, mai ales, de tramvaiul galben, care face legătura între cele două spații citadine, orașul propriu-zis și periferia. De asemenea, prezența mai multor persoane care așteaptă în stația de tramvai încălzesc și umanizează întrucâtva cadrul cenușiu al periferiei industriale.

Atmosfera plină de mister a peisajelor urbane sironiene, lipsite de mișcare, împietrite într-o atitudine atemporală, care ascund, în spatele aparențelor, o *viziune* superioară a spațiului și o *arhitectură* esențială a gândirii, a dezvăluit latura *metafizică* a lucrărilor sale; spre pictura *metafizică*, ai cărei exponenți de frunte au fost, prin excelență, artiști italieni, precum Giorgio de Chirico, fratele său, Alberto Savinio, Giorgio Morandi sau Filippo De Pisis, s-au îndreptat și alți pictori futuriști, cum ar fi Carlo Carrà, după o primă experiență în cadrul futurismului.

Dacă peisajele urbane metafizice ale lui Giorgio de Chirico erau legate de istorie, ca în *piazzele* sale, Mario Sironi şi-a mutat atenţia spre periferia industrială, practicând astfel o „metafizică metropolitană”[47]; un alt exemplu, care demonstrează poate cu mai multă elocvenţă latura metafizică a periferiei sironiene, este tabloul *Periferia con cavallo bianco* (*Periferie cu un cal alb*, il. 24). Calul, un personaj drag futuriştilor, joacă, în această lucrare, rolul statuii din centrul *piazzelor* dechirichiene; apariţia calului alb, care pare tras de umbra unei siluete umane, este enigmatică şi surprinzătoare; pe strada largă şi pustie, coexistenţa unui cal cu un tramvai modern, care merg în aceeaşi direcţie, contribuie la accentuarea atmosferei *metafizice* a tabloului; clădirile de locuinţe cu geamuri negre, ca şi un alt tramvai, mult mai mic, care înaintează perpendicular pe strada principală, sporesc, de asemenea, stranietatea peisajului. Sintaxa metafizică a prolificului Mario Sironi s-a bazat întotdeauna pe „fecunditatea contradicţiei: clasic şi modern, concretețe şi stranietate, imanenţă şi transcendenţă, apolinic şi dionisiac, etern şi efemer. [...] Un fel de omagiu adus *coincidentia oppositorum* nietzscheene”[48].

Viziuni nocturne asupra oraşului

Introducerea curentului electric în iluminarea oraşelor a constituit un eveniment care nu a fost trecut cu vederea de artiştii futurişti; astfel, descompunerea luminii electrice, jocurile de lumini, ca şi imaginea nocturnă a metropolei, au fost transpuse, cu mult entuziasm, în multe dintre pânzele acestora.

Considerat a fi primul tablou futurist al lui Giaccomo Balla[49], *Lampada ad arco* (*Felinar cu arc*, il. 25), pictat în anul 1909, reprezintă o viziune alegorică a „lunii electrice”, evocată în *Manifestul futurismului*. Modernul felinar electric, „cu mii de vârfuri de lumină”[50], este asimilat unei moderne stele electrice care „ucide clarul lunii”, copleşind prin forţa strălucirii şi prin amploarea razelor luminoase, dimensiunea astrului nocturn, redat în faza ultimului pătrar. Tabloul reuneşte cele două „pasiuni” figurative ale pictorului futurist, lumina electrică şi triunghiul; astfel, lumina proiectată de lampa electrică este reprezentată printr-o mulţime de triunghiuri variat colorate, de la galben-auriu, la roşu, violet şi albastru.

Realizat în anul 1911, pentru a ilustra una dintre revistele conduse de neobositul jurnalist Umberti Notari, foarte apropiat de cercurile futuriste, tabloul lui Carlo Carrà *Luci notturne* (*Lumini nocturne*, il. 26) redă atmosfera unei serbări populare nocturne, care se desfăşoară într-o piaţă, unde a poposit şi o trupă de actori ambulanţi. În planul apropiat, se pot distinge siluetele

și figurile personajelor, dar, cu cât înaintăm în adâncimea tabloului, tehnica pointilistă folosită de artistul futurist pulverizează mulțimea într-o multitudine de chipuri nediferențiate și de pete de culoare. Lămpile electrice, așezate simetric în întreaga parte superioară a tabloului, având uneori forma clară a unui felinar, dar, de cele mai multe ori forma unui bulgăre de lumină, proiectează un joc de lumini centrifuge, care conferă dinamism compoziției aproape imobile a mulțimii. Printre fascicolele de lumină ale lămpilor electrice, clădirile din fundal se înalță strălucitoare, formând un alt pol de lumină în partea superioară a pânzei, realizând astfel un contrapunct cromatic cu planul din față, mai întunecat. Fidel *Manifestului tehnic al pictorilor* futuriști, pictorul a utilizat cu generozitate culorile primare recomandate în acesta: mult albastru (folosit adesea de artiștii futuriști în reprezentarea întunericului), roșu și galben; o semnificație aparte are aici culoarea galben, care redă lumina electrică și care echilibrează diferitele părți ale compoziției tabloului: folosită din abundență în partea superioară a pânzei, reapare ca o pată densă în pavilionul circular al artiștilor ambulanți, din centrul tabloului și, în sfârșit, în mici tușe care punctează anumite detalii vestimentare din partea inferioară a pânzei.

Viziuni aeriene asupra orașului

Înainte de a se dedica perspectivelor aeriene și aeropicturii, futuriștii au fost mai întâi interesați de zborul însuși, pe care îl considerau a fi „expresia artistică a stărilor noastre sufletești”[51]. Trăind și evocând toate senzațiile tari pe care le resimțeau în aer, futuriștii doreau să realizeze, printr-un simplu zbor, adevărate spectacole aeriene: „pentru noi, aviatorii futuriști, cerul devine un adevărat teatru. Ne place să ne rupem de sus, perpendicular, și pe urmă să ne scufundăm vertical în vid; învârtiți în beția virajiilor, să ne pierdem în vârtejul de spirale care se strâng în jurul unei scări invizibile”[52]. Abia mai târziu, în anul 1929, odată cu publicarea manifestului lui F.T. Marinetti *Prospettive di volo e aeropittura* (*Perspective aeriene și aeropictura*) și cu prima expoziție de aeropictură, de la Roma, din anul 1931, tablourile aeriene au devenit un subiect preferat; imaginea orașului văzut de la înălțime devenea astfel spectaculară, chiar dacă vederea aeriană asupra orașului nu surprindea ritmul frenetic, intensitatea senzorială și dinamismul efervescent ale metropolei moderne. Perspectiva asupra pământului care se desfășura de la bordul unui avion a determinat, în pictura futuristă, o schimbare a legilor perspectivei; viziunea aeriană, care constrângea ochiul să aibă o imagine simultană, în mișcare, asupra peisajului survolat, a generat, totodată, o abstractizare a

unei sinteze mentale. Altitudinea a determinat o largă deschidere a câmpului vizual, iar percepția aeriană a transformat legile perspectivei şi a creat deformări optice care cuprindeau întreg spațiul vizual într-o „imagine totală". Vederea aeriană asupra oraşului era eminamente corporală, fizică: ea nu mai putea avea o dimensiune etică, nu mai putea sugera statutul individului de *civis* în interiorul unei colectivități urbane, ci îi conferea trăsăturile unui personaj icarian, care domina lumea şi care participa la zboruri interplanetare. A accepta provocarea de a transpune pe pânză intensitatea imaginii aeriene echivala cu dorința de a realiza o verificare concretă a acestei noi urbanități a spațiului, pe care pictorii futurişti au făcut-o cu mult entuziasm.

Geraldo Dottori a fost un premergător al aeropicturii; în tabloul *Incendio-città* (*Incendiu-oraş*, il. 27), pictat în anul 1926, artistul futurist a realizat o viziune aeriană transfigurată a peisajului urban, cu o puternică componentă spirituală. După mărturisirea sa, el a zugrăvit oraşul aşa cum se vedea de pe vârful unui munte; poetul Mino Somenzi, privind această pânză, a intuit posibilitatea unei noi orientări a picturii futuriste, aeropictura, pe care a expus-o în manifestul *Aeropittura et aeroscultura* (*Aeropictura şi aerosculptura*)[53]. În această lucrare Geraldo Dottori a adaptat schema picturii *à vol d'oiseau* la reprezentarea cubofuturistă a oraşului, lărgind enorm amplitudinea viziunii, ca şi cum ar fi folosit un obiectiv *ochi de peşte*, făcând vizibilă, în mod simultan, vastitatea spațiului terestru şi cosmic care înconjoară obiectul reprezentării; pe de altă parte, prin prezența campanilei învăluite de norii de fum, privirea spectatorului este orientată *deasupra* subiectului redat, tehnică pe care artistul futurist a adoptat-o în multe dintre pânzele sale.

Cel mai cunoscut exponent al aeropicturii futuriste a fost însă Tullio Crali, care a executat, între anii 1938-1939, diferite zboruri acrobatice, cu intenția de a analiza viziunile aeriene dobândite. În două dintre tablourile sale, *Vite orizzontale* (*Vieți orizontale*, il. 28), pictat în anul 1938 şi *Incuneandosi sull'abitato / In tuffo sulla città* [*Înşurubat deasupra urbei / În plonjon deasupra oraşului*, il. 29], realizat în anul 1939, artistul futurist a redat imaginea aeriană a unui oraş clasic şi, respectiv, imaginea aeriană a unei metropole moderne; în primul tablou, artistul futurist a realizat o perspectivă aeriană statică, în plan orizontal, asupra oraşului, în timp ce, în al doilea tablou, prin plonjonul avionului spre centrul metropolei, el a realizat o perspectivă verticală asupra oraşului.

Datorită virajului brusc pe care îl efectuează aeroplanul, imaginea aeriană a oraşului din primul tablou se transformă într-o spirală, care se dilată de la bază, spre spațiul mobil celest; imaginea statică de la sol, cu suprafețele dure, din piatră, ale clădirilor şi ale campanilelor, devine astfel un plan

flexibil, maleabil, care dobândeşte o dimensiune aeriană şi se pierde în atmosfera lăptoasă a cerului înnorat. Prin înclinarea planului orizontului, pictorul futurist a rupt linia de separare dintre cer şi pământ şi a făcut din perspectiva aeriană un instrument de depăşire a limitelor senzoriale ale realității; în centrul spiralei, artistul a plasat o sursă luminoasă, un cerc format din nori şi dintr-o fâşie de case dislocate de pe pământ. Compoziția cromatică a tabloului este impregnată de alternanța dintre nuanțele de gri ale cerului şi petele roşii ale acoperişurilor; în mod intenționat, contrastul cromatic nu este puternic, pentru a permite crearea unei întrepătrunderi difuze între cer şi pământ, între spațiul urban şi cel aerian.

În cel de-al doilea tablou, punctul de fugă care catalizează efectul de verticalitate este reprezentat de capul aviatorului, din care iradiază o lumină ce conduce privirea spectatorului spre centrul tabloului, spre care se îndreaptă şi traiectoria aeroplanului; clădirile înalte par că țâşnesc din pământ, iar aparenta lor mişcare centrifugă pare să întâlnească mişcarea de aterizare vertiginoasă a avionului, amplificând senzația de precipitare verticală a golului. Astfel, se produce un efect de distorsiune optică, în care diferitele planuri ale oraşului par a avea un singur punct de origine, care avansează spre aeroplan; tonul şi atmosfera reprezentării sunt mai degrabă *science-fiction*, spre deosebire de cabina pilotului, care este redată cu un interes deosebit al detaliului şi cu realism iconografic. Peisajul urban din exteriorul cabinei sugerează mai degrabă un oraş al viitorului, ireal, dematerializat, spre deosebire de spațiul cabinei, caracterizat printr-o consistență metalică dură, rigidă. Viziunea aeriană reflectă înaltul nivel al experienței aviatorului, iar „sensibilitatea realistă [...] a reprezentării amplifică efectul de emergență a situației şi introduce, la nivelul percepției, dimensiunea temporală, ca pură categorie mentală, pe tot parcursul vizionării acestui tablou”[54].

„Oraşul nou” şi oraşul utopic

Tema vizionară a oraşului modern a constituit, cum era şi firesc, o constantă a manifestelor futuriste asupra arhitecturii.

Umberto Boccioni a fost acela care a redactat primul manifest al arhitecturii futuriste, la începutul anului 1914[55], unde promova ideea unei arhitecturi funcționale, o reîntoarcere la necesitate, sacrificarea exteriorului în favoarea interiorului, precum şi utilizarea spiralei, ca formă arhitecturală: „Noi trăim într-o spirală a forțelor arhitecturale”[56]. Antonio Sant'Elia a publicat, câteva luni mai târziu, o primă variantă a cunoscutului său manifest al arhitecturii

futuriste, ca introducere la catalogul primei expoziţii de artă a grupului *Nuove Tendenze alla Famiglia Artistica di Milano* (*Noi Tendinţe în Familia Artistică din Milano*), unde se pot constata asemănări izbitoare cu manifestul lui Boccioni. Se pare că F.T. Marinetti, care i-a stilizat textul iniţial, l-a convins pe arhitectul futurist să-şi publice manifestul, la 11 iulie 1914; comparând cele două variante ale textului programatic, se constată faptul că intervenţia lui Marinetti a fost mai mult formală, el a adus unele îmbunătăţiri stilistice şi a întărit, în stilul său caracteristic, ideile futuriste; astfel, mottoul ales pentru acest capitol, deşi este luat din manifestul lui Sant'Elia, aparţine de fapt lui F.T. Marinetti.

În manifestul *Architettura futurista* (*Arhitectura futuristă*), Antonio Sant'Elia a introdus conceptul de *Oraş Nou* (il. 30), care trebuia să se rupă de tradiţie şi să fie reconstruit *ex-novo*: „Noi trebuie să inventăm şi să reconstruim oraşul futurist după imaginea unui imens şantier tumultuos, viu, mobil, dinamic, în fiecare parte a sa, şi casa modernă, asemănătoare unei maşini gigantice. [...] ascensoarele trebuie să se cațere, ca şerpi de fier şi de sticlă, pe înălţimea faţadelor. Casa din ciment, sticlă, fier, fără picturi şi fără sculpturi, bogată doar prin frumuseţea înnăscută a liniilor şi a reliefurilor sale"[57]; în opinia sa, civilizaţia modernă a creat, şi în arhitectură, un nou ideal de frumuseţe, care a pierdut „sensul monumentalului şi al staticului" şi s-a îmbogăţit cu „gustul zveltеţei, al practicului, al efemerului şi al vitezei. Simţim că nu mai suntem oamenii catedralelor, ai palatelor şi ai tribunelor, ci ai marilor hoteluri, ai gărilor, ai străzilor nesfârşite, ai porturilor colosale, ai piеţelor acoperite, ai galeriilor luminate, ai şoselelor drepte, ai demolărilor salutare"[58]. Astfel, în viziunea sa, arhitectura nouă era „arhitectura calculului rece, a îndrăznelii temerare şi a simplităţii, arhitectura betonului armat, a fierului, a sticlei"[59], iar folosirea liniilor oblice şi eliptice, care exprimau mai bine dinamismul şi transmiteau mai multă emoţie, trebuia să înlocuiască liniile perpendiculare şi orizontale, care erau considerate „statice, greoaie, oprimante"[60]. Prin conturarea *Oraşului Nou* sau a *Oraşului Oblic*, cum a mai fost numit, Antonio Sant'Elia devenea precursorul arhitecturii funcţionale, preluate de Le Corbusier şi de arhitecţii de la Bauhaus, precum şi de întreaga arhitectură a zgârie-norilor americani. *Oraşul Nou* al arhitectului futurist italian nu mai reprezenta o utopie, ci o remarcabilă previziune.

Oraşul utopic futurist este însă, în opinia noastră, oraşul trasat de Virgilio Marchi, în *Manifestul arhitecturii futuriste* din anul 1920, precum şi în proiectele sale. Revendicând statutul de artă pentru arhitectură, care trebuia să exprime stări sufleteşti şi impulsiuni interioare, el a aşezat-o alături de celelalte arte lirice, pictura, muzica, poezia, sculptura, fiind astfel urmaşul lui Carlo

Carrà, care afirmase, în anul 1913: „Atunci când se vorbeşte despre arhitectură, se vorbeşte despre ceva static, ceea ce este fals. Noi ne gândim, dimpotrivă, la o arhitectură asemănătoare cu arhitectura muzicală dinamică creată de muzicianul futurist Pratella. Arhitectura mişcătoare a norilor, a fumului în vânt şi a construcţiilor metalice, atunci când ele sunt percepute într-o stare sufletească violentă şi haotică”[61]. Oraşul lui Marchi este un oraş „singular, personal şi cu un spirit nou”, unde liniile curbe redau cel mai bine „exaltarea formelor” şi impulsul dinamic; el nu refuză decorativismul „cu semne misterioase ale unui labirint superlativ de calcule”[62]. În proiectele sale, printre care şi *Città* (*Oraş*, il. 31) sau *Città fantastica* (*Oraş fantastic*, il. 32), realizate în anul 1919, Virgilio Marchi asocia atmosfera dinamică a metropolei moderne cu exaltarea ludică a unui parc de distracţii, luna-park fiind, după cum se ştie, una dintre temele preferate ale artiştilor futurişti ori de sorginte futuristă; Enrico Prampolini descria proiectele lui Virgilio Marchi astfel: „arcele, volutele, în strânsă concurenţă cu azurul infinit – marchize-evantai care avansează spre orizonturi, modelate de noi individualităţi arhitecturale [...] Este poezie, sau arhitectură? O imagine lirică sau o analogie arhitecturală? Nimic din toate acestea, ci [este] pur şi simplu arhitectură”[63].

Primul curent al avangardei europene, futurismul italian, a fost unul prolific şi foarte longeviv; întinzându-se pe o perioadă de 30 de ani, el a fost practic contemporan cu toate celelalte mişcări de avangardă ulterioare, cubismul, expresionismul, dadaismul şi suprarealismul, influenţându-se reciproc şi diluând limitele clare dintre acestea. Dar, spre deosebire de toate celelalte curente de avangardă, futurismul a avut ca temă centrală, încă de la *Manifestul fondator*, imaginea metropolei moderne, cu toate cuceririle tehnologice specifice noii civilizaţii urbane, temă care a fost dezvoltată atât în literatura manifestelor, dar mai ales în pictură.

* * *

Linia de demarcaţie dintre futurismul italian şi cubismul francez este foarte greu de conturat; cele două curente de avangardă au coexistat şi s-au influenţat reciproc, în pofida disputelor de întâietate asupra diferitelor teorii plastice, cum ar fi disputa dintre Umberto Boccioni şi Robert Delaunay asupra simultaneismului în pictură, pe care am amintit-o, la un moment dat; legăturile dintre cele două curente au fost atât de strânse încât, încă din octombrie 1912, s-a oficializat termenul de cubofuturism, aplicat picturii pariziene de la acea dată[64]. De altfel şi promotorul futurismului, F.T. Marinetti, poet de limbă franceză, era un artist care aparţinea deopotrivă celor două culturi; „francez

la minte şi italian în suflet”[65], temperamentul său înfocat şi impulsiv de italian era susținut de o sclipitoare inteligență rațională, de sorginte franceză; el a lansat actul de naştere al futurismului, *Manifestul fondator* chiar la Paris, în februarie 1909, dată la care cubismul nu devenise încă o mişcare artistică bine structurată (abia la Salonul Independenților din 21 aprilie 1911 pictorii cubişti au acceptat să se constituie într-o grupare de avangardă), iar prima expoziție de la Paris a pictorilor futurişti, din februarie 1912, a creat o undă de şoc care a zguduit şi transformat întreaga pictură cubistă franceză; pe de altă parte, artiştii futurişti italieni au avut revelația picturii lui Picasso şi Braque şi au descoperit, la rândul lor, arta cubistă din saloanele pariziene, de la care au preluat elementele geometrice definitorii.

Mentorul spiritual al picturii cubiste franceze a fost poetul Guillaume Apollinaire, iar extraordinarul său poem *Zone* (*Zonă*), scris în anul 1912, poate fi considerat, alături de *Manifestul futurismului* al lui F.T. Marinetti sau de tabloul *Domnişoarele din Avignon* de Pablo Picasso, drept un veritabil text programatic al avangardei europene.

Poemul s-a numit inițial *Cri* (*Strigăt*) şi a fost ultimul text poetic compus de Apollinaire pentru volumul *Alcooluri* (*Alcools*), apărut în anul 1913; el a fost însă plasat de scriitor la începutul volumului, căpătând astfel un rol de manifest poetic. Analizat din punctul de vedere al temei noastre, poemul deschide noi perspective asupra reprezentării oraşului, preluate apoi de pictorii cubişti. Astfel, structura circulară a textului poetic, *zona*, ca spațiu de trecere, sugerează o abordare a metropolei din mai multe puncte focale, dintr-o nedeterminată centură periferică ce înconjoară zidul oraşului (în limba greacă *zonă* înseamnă centură), iar la un nivel alegoric, simbolizează o tentativă de negociere cu noul spațiu urban; aparent fără nici o legătură cu textul poemului, *zona* din titlu sugerează, de asemenea, o disimulare pentru intrarea precipitată în epicentrul unui oraş modern, care generează o suită complexă de dezorientări.

Structura circulară a poemului se întinde pe durata unei zile, din dimineața în care debutează poezia, „zorii aceşti” („ce matin”), până în următoarea dimineață, din final, „eşti singur va veni dimineața” („Tu es seul le matin va venir”) şi descrie marşul solitar al poetului într-un spațiu, la rândul lui, circular, prin „labirintul” parizian, rememorând momente din viață şi evocând amintiri din alte oraşe, care l-au impresionat. Încă din primul vers, timpul şi spațiul se află într-o opoziție simultană şi într-o interdependență reciprocă, Apollinaire invocând sfârşitul încă de la începutul poemului, „identifică nu atât lumea modernă a zonei urbane, cât lumea veche, ca locul prezent al poemului”[66]: „În cele din urmă de-această lume veche obosit eşti”[67] („A la fin tu es las de ce monde ancien”).

Poemul adoptă un sistem complex de voci, personajul apare, uneori în cadrul aceleiaşi strofe, când ca destinatar („tu”), când ca emitent („je”) al mesajului poetic, precum şi un savant joc al juxtapunerilor temporale şi spaţiale, organizat după principiul unui colaj, care surprinde cititorul cu imagini şi întâlniri neaşteptate. Astfel, în cel de-al doilea vers, prin folosirea echivocului dintre „berger” şi „berge”, care înseamnă, în limba franceză, „păstor”, respectiv „mal”, Apollinaire a comparat turnul Eiffel, care reprezenta simbolul Parisului modern, cu un păstor ce-şi păştea „turma de poduri” care behăiau, realizând astfel o imagine cu totul surprinzătoare, unde timpul prezent, modern, se confundă cu „lumea veche”: „Păstoriţo o turnule Eiffel turma de poduri behăie-n zorii aceşti”[68] („Bergère, ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin”).

Juxtapunerea temporală şi alăturarea unor termeni contradictorii se continuă pe tot parcursul poemului şi dau naştere la imagini şocante inedite: astfel, automobilul, un alt simbol al civilizaţiei moderne, este considerat a fi perimat, în timp ce religia devine un simbol al modernităţii, ea fiind comparată cu hangarele din Port-Aviation, spaţii care adăposteau aeroplanele, iar Papa Pius al X-lea este considerat a fi „europeanul cel mai modern”[69]. Treptat, imaginea metropolei trece în prim-plan, cu afişele stridente şi ziarele cotidiene, cu directorii, muncitorii şi frumoasele steno-dactilografe, care circulă pe stradă „de luni dimineaţa până sâmbătă seara de patru ori zilnic”[70]; simbolurile inanimate ale oraşului surprins în plină agitaţie se însufleţesc prin zgomotele pe care le emit: sirena unei uzine „oftează” de trei ori pe zi, clopotul furios al unei biserici „latră” la ora prânzului, firmele luminoase „ţipă” ca papagalii, iar „turmele” de autobuze trec „mugind”, „Dragă mi-i graţia străzii acesteia industriale / Dintre rue Aumont-Thiéville şi l’avenue des Ternes la Paris”[71]. Viziunea metaforică, văzută prin ochii unui copil, a metamorfozării secolului XX într-o pasăre şi apoi în „primul aeroplan”, care se înalţă după modelul lui Isus Cristos şi coboară, după modelul lui Icar, fără să-şi deschidă aripile grele, conferă imaginii o putere de sugestie extraordinară: „A douăzecea pupilă a secolelor care ştie spune ce are de spus / Şi preschimbat în pasăre acest veac se-nalţă precum Isus / [...] Avionul se lasă-n sfârşit fără a-şi închide aripile grele”[72].

Într-o procesiune caleidoscopică, procedeu folosit şi de pictorii cubişti, poetul îşi trece în revistă viaţa, de data aceasta folosind numai pronumele la persoana a doua singular „tu”, simbolizată de oraşele pe care le-a vizitat şi de care îl leagă diferite amintiri, Nisa, Menton, Praga, Marsilia, Koblenz, Roma, Amsterdam şi, în fine, Paris: „Vesele şi triste călătorii ai făcut / Până să-ţi dai seama de-al vârstei şi minciunii tribute”[73].

În manifestul poetic al lui Apollinaire, lumea modernă se opune lumii vechi, Parisul diurn – Parisului nocturn, infernul asurzitor al metropolei contemporane contrastează cu amintirile luminoase ale unei copilării pioase; înălțarea spre lumină, prin evocarea trecutului, amplifică, într-o manieră antitetică şi fragmentară, coborârea în infernul cotidian, pe care poetul o exorcizează prin „strigătul" său.

Recurența lichidelor din acest poem este, de asemenea, foarte semnificativă, fie că este vorba despre apă, sânge, lacrimi, lapte sau alcool. Apa reprezintă fluidul amintirii, al călătoriilor pe mare, sângele simbolizează penitența („Sângele tău Isuse m-a scăldat în Montmartre"[74]) ori perdiția („Umbli acum prin Paris femeile-s parcă de sânge mânjite"[75]), laptele sugerează atât imaginea femeii care alăptează, cât şi distribuția lui cotidiană, de către lăptari; în fine, alcoolul simbolizează, pentru poet, substanța însăşi a poeziei, care este deopotrivă distructivă, apotropaică şi transformatoare: „Şi bei din alcoolul ăsta ce ca viața ta frige de viu / Viața-ți băută cum se bea un rachiu"[76] („Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie / Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie"). Aceste versuri au dat şi titlul volumului *Alcools* (*Alcooluri*); inițial, volumul ar fi trebuit să se numească *Eau-de-vie* (*Rachiu*), un substantiv foarte drag cubiştilor, însă Apollinaire a înlocuit în ultima clipă denumirea cărții, la sfatul lui Blaise Cendrars, fapt ce a dus la nemulțumirea prietenilor săi; în această privință, Louis Marcoussis mărturisea unui prieten. „Pe noi cei de la L'Ami Emile [bar din piața Ravignan, frecventat între alții de Juan Gris, Amedeo Modigliani şi Louis Marcoussis] ne-a entuziasmat titlul. *Eau-de-Vie* era considerat un cuvânt foarte cubist. Dar – vai! – alt clan a intervenit probabil şi curând am prins de veste că *Eau-de-Vie* se va numi *Alcools*. [...] Acest incident ne-a îndepărtat de Apollinaire pe noi, cei care voiam să facem din el un Mesia al noii estetici"[77].

Poemul *La Victoire* (*Victoria*), scris în anul 1917, constituie, după părerea noastră, un alt text programatic al lui Guillaume Apollinaire în care defineşte noul limbaj poetic, bazându-se tot pe imagini ale oraşului modern; noua sa poetică este concepută ca o „luptă teribilă a cărei miză este, rând pe rând, după succesiunea pe care ne-o prezintă poemul, *limbajul, limba* şi *cuvântul*, în raporturile lor cu omul şi cu lumea care se schimbă"[78]. Limbile vechi sunt privite ca nişte muribunzi neputincioşi, care nu mai pot servi poezia şi care vor ajunge, curând, la amuțire, ca în cinematografia mută: „O gurilor omul e-n căutarea unui grai nou / Căruia n-au să-i bage nimica de vină grămăticii"[79].

Declarația de război împotriva *limbilor vechi* este însoțită de un apel la un *limbaj* nou, format din *sunete* noi: „E lipsă de sunete noi de sunete noi de sunete noi / Consoane vrem fără vocale / Consoane să troznească surd"[80].

Astfel, în opinia sa, zgomotele extra- sau infra-lingvistice din lumea înconjurătoare pot contribui la înnoirea limbajului poetic, făcându-l mai expresiv; suflatul nasului, plescăitul, horcăitul, „pârțurile" din buze, râgâitul constituiau, în viziunea artistului, surse de inspirație ale noului limbaj poetic.

La polul opus, Apollinaire recomandă limbajul mării: „Ascultați marea / Marea cum geme-n depărtare şi strigă singură / [...] Vorba-i năpraznică şi e un zeu care tremură"[81]. Sunetelor pur materiale (la care se adaugă şi cântecul cocoşului, „râsetele-ciorchine" ale orbilor, vorbele diamantului) li se opune *Cuvântul* de natură divină, „implicat într-o dramă în care motivul umbrei şi al mării joacă un rol important"[82].

Poetul, care pluteşte deasupra oraşului („Eu sunt în cerul cetății"), „oraşul de meteori" („Îmi aduc aminte de tine oraş al meteorilor / [...] Grădini de lumină în care am cules buchete"[83]), se teme că nu va putea găsi un *limbaj nou* care să denumească o *realitate nouă*, cum ar fi „calea ferată", înainte ca aceasta să nu cadă în desuetudine: „Nu ne place destul bucuria / De-a vedea frumoasele lucruri noi / [...] Teme-te că-ntr-o zi un tren n-are să-ți mai mişte inima / Priveşte-l mai repede pentru tine / Aceste drumuri de fier în mişcare / Curând vor fi părăsite / Vor fi frumoase şi ridicole"[84]. Treptat, temerea se transformă într-o angoasă generalizată asupra întregii sale existențe, angoasă exprimată în versuri de o rară sensibilitate: „Strada unde înoată mâinile mele / Cu degete subtile răscolind prin oraş / Se duce dar cine ştie dacă mâine / Strada s-ar face nemişcată / Cine ar şti unde mi-ar fi drumul / Gândeşte-te că drumul de fier / Va fi demodat şi părăsit în scurtă vreme"[85]. Strada, element al oraşului, dar şi al vieții, devine, în această poezie, şi o imagine a curgerii timpului, iar angoasa față de secătuirea inspirației este admirabil exprimată de poetul francez: dacă strada sau viața ar sta în loc, atunci şi poezia ar fi nevoită să facă acelaşi lucru. Căutarea dramatică a *cuvântului* potrivit constituie, în mod paradoxal, o victorie: „Victoria va fi înainte de toate / Să vedem bine departe / Să vedem tot / De aproape / Şi totul să aibă un nume nou"[86]. Scris cu un an înainte ca moartea să-l răpună fulgerător, la doar 38 de ani, acest poem a fost considerat de André Breton un adevărat „manifest spiritual" al lui Guillaume Apollinaire.

Imaginea fragmentară a oraşului, alcătuită din instantanee citadine sau din frânturi de amintiri, exprimată într-un limbaj poetic nou, a fost transpusă pe pânze de artiştii cubişti.

Totodată, poemul *Zonă* a constituit un model de inspirație şi pentru poeții avangardişti români; Tristan Tzara, în *Omul aproximativ*, Ilarie Voronca, în *Ulise*, dar şi în *Brățara nopților* au fost tributari acestui manifest poetic al scriitorului francez.

ORAŞUL CUBIST – ORAŞUL CALEIDOSCOPIC

În acelaşi an cu *Alcoolurile*, 1913, Guillaume Apollinaire a publicat şi volumul *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (*Meditații estetice. Pictorii cubişti*), care a constituit un context teoretic pentru noul curent de avangardă, după ce, cu un an înainte, Jean Metzinger şi Albert Gleizes, ei înşişi adepți ai stilisticii cubiste, publicaseră primul tratat, *Du cubisme* (*Despre cubism*).

În noul univers al artei „pure", cum era considerată pictura cubistă, tema orașului nu constituia o prioritate, aşa cum era tratată în tablourile futuriştilor, cu două excepții notabile: Robert Delaunay şi Fernand Léger. Preocupați mai mult de naturi statice, portrete şi nuduri, puținele peisaje citadine deveneau cu atât mai valoroase, mai ales atunci când acestea se raportau la noile realizări arhitecturale ale metropolei.

Georges Braque a pictat tabloul *Le Sacré-Coeur de Montmartre* (il. 33), în vecinătatea căreia avea atelierul, între anii 1910-1911, pe când bazilica nu era complet încheiată (abia în anul 1912 s-a terminat construcția campanilei, iar Sacré-Coeur a fost sfințită abia după primul război mondial, în anul 1919). Privită de la înălțimea cupolelor rotunde, recognoscibile, bazilica este redată într-o geometrizare simplificată, formată din cuburi, sfere şi conuri, iar senzația de verticalitate este subliniată de numeroasele etaje ale caselor din vecinătate, care coboară, în trepte, panta de la Sacré-Coeur. Descompunerea suprafeței pictate în nenumărate fațete, care conferă spațiului o a treia dimensiune şi-l face palpabil, reprezintă o trăsătură a primei faze a cubismului, cea analitică; lumina care inundă întregul spațiu, paleta cromatică liniştitoare, în nuanțe de ocru, brun şi gri l-au determinat pe Guillaume Apollinaire să exclame: „El exprimă o frumusețe plină de tandrețe, iar sideful tablourilor sale ne irizează înțelegerea"[87].

Un alt element foarte recent în peisajul Parisului modern, podul metalic pe două nivele Bir-Hakeim, terminat în anul 1905 (pod pe care trecea linia 5

de metrou, iar, dedesubt, era un viaduct stradal), l-a inspirat pe Albert Gleizes la realizarea tabloului *Passy – Les ponts de Paris* (*Passy – Podurile din Paris*, il. 34), expus la Salonul Section d'Or din anul 1912.

Adept al picturii fără subiect, Gleizes nu considera că operele cubiste trebuie să redea cele mai noi realizări urbane sau cuceriri tehnologice de ultimă oră (poduri, avioane, macarale etc.) şi de aceea nu aprecia tablourile lui Fernand Léger, pictorul francez al maşinismului; cu toate acestea, el a reprezentat noua dantelărie metalică, după principiile enunțate împreună cu Jean Metzinger în tratatul *Despre cubism*, apărut în acelaşi an: multiplicarea punctelor de perspectivă, precum şi suprapunerea planurilor geometrice ale arhitecturii şi ale spațiului înconjurător. Acest tablou ilustrează, după părerea noastră, afirmația lui Pierre Reverdy conform căreia cubismul constituie o poezie plastică[88]. Compoziția pare tăiată în mai multe benzi verticale, pe care se suprapun fragmente recognoscibile de clădiri, succesiuni de arce, viaducte, reflexe ale bărcilor care plutesc pe suprafața Senei; destructurarea peisajului urban şi reunirea elementelor într-o libertate deplină redau senzația de „efuziune pură", descrisă de cei doi pictori în studiul dedicat cubismului. Cromatismul atenuat, în care predomină verdele, combinat cu tonuri de brun şi de ocru, într-un subtil joc de umbre şi lumini, l-a determinat pe Pierre Cabanne să afirme că la „aceste severe construcții fără culoare, doar titlul constituie singura concesie făcută realității"[89]. Apollinaire afirma că trăsătura principală a picturii lui Gleizes era măreția, care „trezeşte imaginația, o provoacă şi, considerată din punct de vedere plastic, ea reprezintă imensitatea lucrurilor", de aceea arta sa era definită drept "viguroasă", în pofida aparențelor, pentru că "tablourile lui Albert Gleizes sunt realizate de o forță asemănătoare acelora care au înfăptuit piramidele şi catedralele, care înfăptuiesc construcții metalice, poduri şi tunele"[90].

Dintre toți pictorii cubişti, se pare că Robert Delaunay a fost cel mai atras de redarea realităților moderne ale metropolei, aplecându-se cu predilecție asupra Parisului. Pornind de la o carte poştală care înfățişa o imagine, luată la distanță, a acoperişurilor pariziene, el a realizat, începând din anul 1909, o serie de tablouri cu denumirea *La Ville* (*Oraşul*). Astfel, la Salonul Independenților din anul 1910, a expus lucrarea *Oraşul 2* (il. 35), care a produs, prin formele contorsionate ale clădirilor, o impresie foarte puternică asupra lui Guillaume Apollinaire, tulburat încă de recentul cutremur din Sicilia, de la Messina. Perspectiva asupra oraşului se deschide de la fereastra atelierului pictorului, fereastră sugerată şi de faldurile draperiei, de-o parte şi de alta a tabloului. Formele clădirilor, decupate în unghi ascuțit, cu fațadele bine conturate în prim-planul compoziției, se pierd în contururi nediferențiate, în

fundal; în partea superioară a tabloului, proiectat pe fond negru, se distinge silueta turnului Eiffel, acoperit, în parte, de o rețea de puncte roşii. De altfel sistemul de puncte, presărate mai ales în partea superioară a pânzei, o reminiscență neo-impresionistă, sugerează efectele luminii şi creează un plan pictural virtual pe care par să se proiecteze toate elementele tabloului; tonurile de brun ale clădirilor, care se întrepătrund, pe margini, cu faldurile albe ale draperiei, revin, din loc în loc, în partea superioară a tabloului, sugerând o atmosferă în clar-obscur, unde lumina şi obiectele fuzionează, în parte, formând o nouă unitate, care accentuează astfel prezența, în roşu şi albastru, a Turnului Eiffel.

Un alt tablou cu acelaşi subiect, *Les toits de Paris* (*Acoperişurile Parisului*, il. 36), a fost realizat de Fernand Léger, în anul 1912; preocupat şi el de peisajul citadin, datorită, poate, apropierii sale de lumea arhitecților, Fernand Léger a transpus, de asemenea, pe pânză, în stilul său caracteristic, aspecte ale oraşului modern. De altfel tema acoperişurilor pariziene mai fusese abordată de pictorul francez în tabloul *La noce* (*Nunta*), unde, în partea dreaptă a pânzei, sunt redate, dintr-o perspectivă plonjantă, acoperişurile clădirilor care înconjoară turla unei biserici. În tabloul analizat, perspectiva este frontală şi se deschide tot de la fereastra atelierului pictorului, din strada l'Ancienne Comédie à l'Odéon, ea fiind mai articulată şi mai dinamică decât în tabloul precedent. Fernand Léger a refuzat conceptul de *armonie cromatică*, utilizat de Robert Delaunay în *Ferestrele* sale, şi a introdus conceptul de *contrast*: „Contrastele picturale, folosite în accepțiunea lor cea mai pură, constituie acum armătura tablourilor moderne”[91]. Specifice lui Fernand Léger, în această perioadă, sunt suprafețele plate, liniile curbe şi culorile primare roşu, albastru şi galben, nealterate de lumină, pe care el le-a numit „tonuri locale”: „Opun curbe dreptelor, suprafețe plate unor forme modelate, tonuri locale pure unor griuri nuanțate”[92]. Colorarea în albastru sau în galben a fațadelor şi în roşu a acoperişurilor conferă „clădirii, oraşului, o *expresie de bucurie*”[93]; în centrul tabloului sunt reprezentate formele bizare, supradimensionate, sferice sau ovoidale, ale vălătucílor de fum care se ridică din coşuri, având aspectul unor capete umane ridicate deasupra oraşului, intersectate uneori de scări aşezate orizontal. Fumul, care apare frecvent în tablourile pictorului francez, ca şi norii, de altfel, reprezintă nişte forme efemere, care se mişcă şi se transformă neîncetat, dar pe care artistul le încadrează într-o „structură, într-un volum clar înscris în spațiu”[94]; Fernand Léger mărturisea că „fumurile molatice ce se înalță dintr-un mediu mecanic, aspru sau de arhitectură modernă, produc de asemenea un şoc de contraste. Toate aceste evenimente sunt subiecte de pictat”[95]. În încercarea de a explica propriile concepte picturale, precum compoziția „prin contrast multiplicativ” sau „intensitatea

multiplicativă", pictorul francez a recurs la exemple vizuale preluate chiar din acest tablou: „Iau efectul vizual al fumului ridicându-se în curbe rotunde între case şi cărora vreți să le traduceți valoarea plastică. Aveți aici cel mai bun dintre exemple pentru a aplica această căutare a intensităților multiplicative. Concentrați curbele cu cea mai mare varietate posibilă, dar fără să le dezuniți; încadrați-le în raportul dur şi sec al suprafețelor caselor, suprafețe moarte ce vor deveni mobile prin faptul că vor fi colorate în contrast cu masa centrală şi se opun unor forme vii; veți obține un maximum de efect"[96].

În Praga, al doilea centru european al cubismului, după Paris, Vincenc Beneš picta, în aceeaşi perioadă, tabloul *Tramvaiul n. 4* (il. 37), unde abstracțiunea cubistă atinsese apogeul. Structura picturală densă, pe alocuri ilizibilă, se destructurează şi se reconfigurează în patru poliedre care se suprapun, în partea centrală a tabloului, creând senzația de spațiu tridimensional şi de mişcare; botul roşu al tramvaiului, cu un far luminos, antenele, precum şi cifra „4" redau sensul de înaintare a tramvaiului, spre spectator. Pe margine, de jur împrejur, se conturează siluetele desfăşurate ale clădirilor, pavajul pietruit, un podeț şi o pată de verdeață, în partea dreaptă a tabloului; tonurile deschise de ocru, gri şi verde transformă compoziția tabloului într-un fluid luminos, iar culoarea roşie a tramvaiului îi dă stabilitate. Peisajul urban redat în acest tablou, zidurile din piatră ale caselor, pavajul, cupolele acoperişurilor duc cu gândul la aspectul zonei istorice a capitalei cehe, pictată şi de Bohumil Kubišta în tabloul *Motiv din vechea Pragă* (il. 38), realizat un an mai devreme, în 1911.

Pe de altă parte, un pictor american de origine germană, Lyonel Feininger, care a participat la Salonul Independenților de la Paris, din anul 1911, a realizat o serie de tablouri în manieră cubistă cu „zgârie-norii" din capitala franceză. În cele trei pânze cu acelaşi titlu, *Hohe Häuser* (*Case înalte*), pictate în anul 1912, 1913, respectiv 1917, Feininger a reluat motivul unei „arhitecturi cristaline a volumelor urbane întrepătrunse"[97]. Într-o scrisoare adresată prietenului său Alfred Kubin, pictorul american mărturisea: „În timpul sejurului meu de trei săptămâni la Paris, în primăvara anului 1911, am avut, pe neaşteptate, o revelație. ‚Cubismul!' – ‚Forma', aş spune mai degrabă, a cărei direcții era indicată de Cubism"[98]. Deşi redarea prismatică a clădirilor înalte din Paris, din partea centrală a tabloului *Hohe Häuser II* (*Case înalte II*, il. 39), realizată cu o mare acuratețe a detaliilor arhitecturale (cum ar fi desenul ferestrelor, de tip „balcon francez" sau al coşurilor de fum, specifice capitalei franceze), pare a-l prefigura pe viitorul profesor de la Bauhaus, la o cercetare mai atentă, întregul peisaj urban este cât se poate de ireal, învăluit într-o „lumină difuză, cernută parcă prin nevăzute vitralii"[99], izvorât, mai degrabă, din imaginația unui pictor expresionist. „Zgârie-norii" se sprijină pe

nişte contraforţi din piatră (ce amintesc de tabloul *Piața Sf. Gheorghe în cârje* (il. 207) al pictorului român M.H. Maxy), strada, neamenajată corespunzător, este populată de nişte personaje fără mâini şi fără capete, care umblă haotic, în toate direcțiile; de altfel, hainele celor trei personaje din prim-plan sunt singurele pete de culoare în întreg ansamblul pictat în tonuri de gri, de verde şi de brun. Un alt element important al compoziției îl constituie cerul, reprezentat prin volume paralelipipedice, care se sprijină, la rândul lui, pe clădiri, accentuând, în felul acesta, dramatismul imaginii.

O viziune particulară asupra zgârie-norilor, de data aceasta din New York, a avut-o pictorul naturalizat american Abraham Walkowitz, în tabloul *Improvisation on New York City* (*Improvizație cu oraşul New York*, il. 40), realizat în anul 1916. După cum mărturisea artistul american, ceea ce l-a inspirat să picteze această pânză a fost multitudinea de senzații imprevizibile pe care le resimțea atunci când traversa spațiul fizic al oraşului New York[100]. Reprezentarea Manhattanului ca un conglomerat de volume piramidale din piatră, care țâşnesc, în toate direcțiile, dintr-o magmă punctiformă multicoloră, asemenea cristalelor minerale care străpung roca originară, este deosebit de sugestivă; limitarea pânzei la un bloc de piatră, în care sunt modelate prismele piramidale ale zgârie-norilor, precum şi utilizarea tonurilor transparente de albastru, mov şi galben redau cât se poate de plastic trăsăturile metropolei americane. Folosirea liniilor şi a punctelor de diferite culori pentru a desena etajele clădirilor, ferestrele sau stolurile de păsări conferă întregii compoziții un ritm dinamic, sugerând o veritabilă metaforă muzicală; de altfel, în viziunea artistului american, New Yorkul reprezenta o „simfonie de linii", după cum a afirmat în cartea sa *Improvisations of New York: A Symphony in Lines* (*Improvizații ale oraşului New York: O simfonie în linii*), publicată în anul 1940.

Pictorul francez de origine ruso-danezo-finlandeză Léopold Survage introduce o poetică extrem de particulară în reprezentarea spațiului citadin. Lucrările sale pe această temă au depăşit cadrul cubismului, aflat în faza sintetică şi, prin utilizarea sensibilă a metaforei plastice, au deschis calea spre pictura suprarealistă; în tabloul *Villefranche-sur-mer* (il. 41), realizat în anul 1915, creatorul *ritmului colorat* s-a îndepărtat de reprezentarea clasică a unui peisaj urban şi a creat o lume sublimată de imaginație. În prefața catalogului expoziției din anul 1917, Guillaume Apollinaire afirma: „Nimeni, înainte de Survage, nu a ştiut să pună, pe o singură pânză, un întreg oraş, împreună cu interioarele caselor sale"[101].

La o primă lectură, lupta dintre vechi şi nou, invadarea clădirilor moderne înalte, care sufocă locuințele tradiționale, „protejate" de copaci, de flori, de ghirlande înverzite, ar constitui tema acestei lucrări.

La o analiză mai atentă, compoziția tabloului este structurată după principiile pe care Léopold Survage avea să le enunțe câțiva ani mai târziu, în articolul *Sinteza plastică a spațiului şi rolul său în pictură*[102]; astfel, *izolarea* oraşului, precum şi prelungirea contururilor şi a liniilor interioare spre exterior, generează o nouă sinteză a spațiului urban. Suprapunerea vederii frontale şi din profil creează senzația de bidimensionalitate a spațiului, iar tratarea întregii incinte urbane ca o singură clădire ce se deschide spre mare şi spre spectator constituie o nouă traducere plastică a spațiului citadin, cu o mare încărcătură poetică şi emoțională; oraşul devine astfel decorul unui spectacol de teatru. Jocul sugestiv al ferestrelor, deschise, semi-deschise, cu perdele ridicate, cu perdele lăsate, linia şerpuitoare ascendentă a scărilor, precum şi reprezentarea florilor sub diferite forme (flori în grădină, flori în glastră, flori-copac, flori în ghirlandă), care, ca şi ambarcațiunea ce pluteşte pe mare, constituie nişte metafore plastice ale lumii mediteraneene, care determină o transfigurare lirică a peisajului urban. Registrul cromatic este foarte echilibrat, pe întreaga suprafață a tabloului; alături de degradeurile pastelate de roz şi de galben, care urcă spre partea superioară a tabloului, culoarea albastră a cerului se „scurge", vertical, prin centrul pânzei, direct în mare; culoarea verde, presărată cu pete divers colorate, care înconjoară oraşul, se regăseşte şi în partea centrală a tabloului, iar folosirea culorii roşii cu precădere în zona mediană a pânzei creează o contrapondere ce conferă multă stabilitate întregii compoziții.

Dacă lucrarea ar fi împărțită în patru registre orizontale, de jos în sus, în primul registru ar fi marea, în al doilea registru, aglomerarea de blocuri de pe mal, văzute atât din față, cât şi din profil, în registrul central, interiorul unei locuințe, flancat de siluetele unor blocuri înalte şi, în fine, în registrul superior, dincolo de ghirlanda înflorită, clădirile înalte înconjoară fațada unei case, cu uşa şi ferestrele parțial deschise. Registrul orizontal central constituie partea cea mai importantă a compoziției; aici spațiul interior se deschide spre exterior, aici sunt folosite toate culorile din gama cromatică a tabloului şi aici apar cele două siluete bărbăteşti, din profil: o siluetă prelungă, albastră, care se întinde pe întregul nivel, iar în partea stângă, o siluetă mai mică, îmbrăcată în negru, care se sprijină de o uşă semi-deschisă. Personajul masculin, în redingotă neagră şi cu pălărie de melon, va traversa, enigmatic, ca o umbră chinezească, multe dintre peisajele citadine ulterioare ale lui Léopold Survage, imprimându-le o notă de suprarealism. Guillaume Apollinaire, un fervent admirator al pictorului francez, mărturisea: „Îmi place, de asemenea, latura poetică şi emoționantă a operelor sale, prospețimea buchetelor, simplitatea fructelor, a florilor şi a frunzelor [...] Şi acea umbră umană care răsare pe la răspântii"[103].

În luna mai 1921, galeria *Der Sturm* din Berlin a găzduit o expoziție personală Robert Delaunay, a doua după cea din anul 1913, care a stârnit mult interes şi a influențat pe mulți dintre pictorii avangardişti germani, în realizarea peisajelor urbane. Printre aceştia s-a numărat şi Otto Möller, care făcea parte din *Novembergruppe* şi care a dat o replică *Ferestrelor* artistului francez, în tabloul *Die Stadt* (*Oraşul*, il. 42), realizat în anul 1921, în maniera cubistă specifică lui Robert Delaunay. Această lucrare constituie un breviar al metropolei moderne; pe fundalul viu colorat al fațadelor de clădiri moderne, cu şiruri de ferestre suprapuse, sunt reprezentate, într-o ordine aleatoare, diferite simboluri ale civilizației citadine: silueta turnului Eiffel, cupola unui dom, un ceas imens, diferite firme şi reclame luminoase, scrise în limba franceză şi în limba germană, iar în stradă, în partea inferioară a tabloului sunt redate, în mişcare, un tramvai electric şi un automobil. Policromia veselă a clădirilor a fost determinată de *Apelul pentru a construi în culori*, lansat de arhitectul german Bruno Taut în anul 1919, şi el membru al Novembergruppe: „Albastrul, roşul, galbenul, verdele, negrul, albul în nuanțe clare şi luminoase să înlocuiască, în sfârşit, griul murdar al caselor”[104]. Prin compoziția ritmată şi policromă a tabloului, care sugerează dinamica şi tumultul unei metropole moderne, tabloul pictorului german se înscria în noua estetică a recompunerii haosului urban, generată de arhitectul Bruno Taut, la care prima o nouă şi „modernă bucurie de a trăi”[105].

În aceeaşi manieră stilistică se înscrie şi lucrarea lui Paul Klee *Stadtebild Rote-Grüne Akzente* (*Imaginea oraşului în accente roşii-verzi*, il. 43), realizată tot în anul 1921. El este autorul unor numeroase opere cu subiect citadin, de la schițele precipitate în creion, în care a redat, în anul 1911, peisaje din Berna şi din München, (*Bern Ursprüngl. Stadteingang / Intrarea în Berna* sau *München Hauptbahnhof / Gara din München* sau *Bahnhof / Gară*), la acuarelele care înfățişau aspecte din Paris, din anul 1912 (*Pariser Skizze / Schițe pariziene*), până la complexele palimpseste de case, scări şi grădini, din anii ’20 (*Alte Stadt-Architektur / Arhitectura oraşului vechi*, *Alte Stadt am Wasser / Oraşul vechi pe apă*, *Stadtperspective / Perspectivă asupra oraşului*, *Italienische Stadt / Oraş italian* ş. a.).

Oraşul lui Klee din tabloul analizat nu este încă abstract, aşa cum avea să devină peste puțini ani; labirintul, cu vădite accente verticale din centrul compoziției, care sugerează ritmul frenetic de dezvoltare a oraşului, este temperat de suprafețele mai mari de culoare, de pe marginea tabloului; repetarea şi variația nesfârşită de culori de pe verticală sugerează expansiunea, pe verticală, a oraşului, în timp ce, pe orizontală, structura compozițională este finită, statică şi odihnitoare. Elementele arhitectonice recognoscibile, case,

ferestre, grădini, turnuri, se întreţes într-o desfăşurare lină, se înlănţuie într-o creştere geometrică, pentru a alcătui, în final, o veritabilă „polifonie" grafică ce aminteşte de partiturile camerale, pe care Klee obişnuia să le interpreteze. Ritmica şi tensiunea cromatică specifice pictorului elveţian se înrudeau cu *Discurile* şi cu *Ferestrele simultane* ale lui Robert Delaunay; astfel, graniţa dintre cubismul orfic al artistului francez şi expresionismul abstract al pictorului elveţian devenea foarte fragilă.

* * *

Expresionismul, deşi a avut o existenţă aproape paralelă cu futurismul (anul naşterii sale fiind consemnat în 1910), ambele curente cunoscând, până la prima conflagraţie mondială, o dezvoltare maximă, nu s-a bucurat de un program coerent şi de o strategie unitară, precum curentul italian de avangardă. Expresionismul, constituit din mai multe grupări oarecum succesive, cu viziuni diferite asupra artei, care îşi aveau sediul în diferite oraşe din spaţiul german, a devenit, treptat, un curent important în literatura şi în arta europeană de avangardă. Astfel, la 7 iunie 1905, patru studenţi arhitecţi din Dresda, Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel şi Karl Schmidt-Rottluff, au fondat gruparea *Die Brücke* (*Podul*), denumire inspirată probabil de numeroasele poduri din oraşul de pe malul Elbei; gruparea s-a mutat, în anul 1911, la Berlin şi a avut o existenţă de 8 ani, până în anul 1913. Pe de altă parte, Wassily Kandinsky împreună cu Franz Marc au înfiinţat la München, în anul 1911, gruparea *Der Blaue Reiter* (*Călăreţul albastru*), căreia i s-au alăturat August Macke şi, sporadic, Robert Delaunay şi Paul Klee; după organizarea a două expoziţii de răsunet, în anul 1911, respectiv în anul 1912 şi după publicarea *Almanahului* cu acelaşi nume, gruparea s-a dizolvat, în anul 1914. După război, a luat fiinţă la Berlin, în anul 1918, *Novembergruppe*, care a funcţionat până în anul 1932, denumirea fiind luată după revoluţia de la Weimar, din noiembrie 1918; alături de Max Pechstein şi de César Klein, printre fondatorii acestei mişcări artistice de avangardă s-a numărat şi pictorul de origine română Arthur Segal. Într-o notiţă din „Contimporanul" din 7 iulie 1923, se menţiona că şi M.H. Maxy a aderat la mişcarea de avangardă berlineză[106]. În curentul expresionist, alături de grupările deja amintite din Germania, s-au integrat scriitori şi pictori austrieci, dintre care îi amintim numai pe Georg Trakl, Egon Schiele şi Oskar Kokoschka, care au îmbogăţit, la rândul lor, expresia germanică a avangardei. Ca şi în cazul curentelor precedente, futurismul şi cubismul, nu se poate face o delimitare clară a expresionismului; influenţa futurismului, care s-a resimţit mai ales după expoziţia pictorilor

italieni de la galeria *Der Sturm* din Berlin, din anul 1913, interferențele cu arta cubistă, mai cu seamă după repetatele expoziții de la München şi Berlin ale lui Robert Delaunay, care a devenit, de altfel şi membru al *Blaue Reiter*, dar şi evoluția diferiților artişti spre alte curente de avangardă, cum ar fi dadaismul şi suprarealismul, au determinat o suprapunere şi o întrepătrundere a tuturor acestor mişcări de avangardă.

ORAŞUL EXPRESIONIST

Imaginea oraşului i-a preocupat şi pe artiştii expresionişti, poate în egală măsură ca şi pe cei futurişti, dar cu rezultate complet diferite. Extins pe o arie mult mai largă, unde metropola, îndeosebi Berlinul, era mult mai modernă şi de dezvoltată decât Milano sau capitala franceză, expresionismul a fost lipsit de *modernolatria* specifică curentului italian de avangardă. Dimpotrivă, oraşul industrializat ajunsese să sufoce şi să înspăimânte sensibilitatea tinerilor artişti, revoltați împotriva civilizației maşiniste; majoritatea dintre ei erau convinşi că societatea industrială se afla în pragul unei catastrofe iminente, iar când s-a dezlănțuit primul război mondial, aceştia au fost considerați nişte vizionari. Artiştii expresionişti din spațiul german au dezvoltat o multitudine de poetici în abordarea spațiului citadin, îmbogățind această reprezentare cu opere dintre cele mai originale şi mai reprezentative. De la oraşul de provincie, prezent în operele poetice şi picturale ale artiştilor austrieci, Georg Trakl şi Egon Schiele, la oraşul apocaliptic al lui Ludwig Meidner şi Georg Heym, la metropola modernă decadentă a lui Ernst Ludwig Kirchner, la metropola *pandemoniu* a lui George Grosz, ori la metropola misterioasă, în linii gotice a lui Max Beckmann, până la *peisajul total* al *vedutelor* citadine realizate de Oskar Kokoschka şi la metropola descrisă cu mijloacele graficii, în alb-negru, peisajele citadine expresioniste constituie un izvor inepuizabil de mijloace stilistice.

Oraşul de provincie

Meritul artiştilor expresionişti austrieci a fost introducerea, în imageria avangardistă, a oraşului de provincie, fie oraşe neînsemnate, de mici dimensiuni, ca în opera lui Georg Trakl şi Egon Schiele, fie oraşe importante, precum Dresda, Veneția, Hamburg, ca în pictura lui Oskar Kokoschka. Cei doi exponenți marcanți ai expresionismului austriac, cu destine izbitor de asemănătoare, curmate înainte de a intra în cel de-al treilea deceniu al vieții, poetul

Georg Trakl şi pictorul Egon Schiele, au avut o atitudine de constantă împotrivire față de metropola industrializată; de fapt, pentru ei peisajul citadin nu a reprezentat decât decorul dramelor lor intime. Dacă, inițial, pentru Georg Trakl, orașul natal Salzburg era „frumosul oraş", cu „piețe-n soare, vechi, și-n liniști / Blânde-n aur"[107], treptat, în „nebunia marelui oraş, când seara / Lângă zidul negru-ncremenesc desfigurați copacii"[108] apare „duhul Răului", iar realitatea citadină se scufundă într-un „haos infernal". În oraşul lui Trakl nu lipsesc elementele concrete ale peisajului citadin modern, parcuri scăldate în lumina electrică, arcade, canale, vapoare, poduri, căi ferate, bazare, bănci, spitale: „Lumini în parcuri spumegă-n cascade, / Metalici aburi scaldă-arcade / De oțel şi – oraşul – aleargă-n jurul soarelui"[109]; acestea se împletesc însă cu elemente fantastice, precum „strigătul de faun", „carul tras de tigri", sclavi care urlă, „demonul pal", „îngeri pictați", „măşti, stindarde", generând o imagine halucinantă a oraşului, surprins într-o tensiune sfâşietoare. În poemul *Abendland* (*Occident*), compus în anul 1914, cu ocazia unei scurte şederi la Berlin, ca şi în *Zona* lui Apollinaire, dimensiunea temporală se confundă cu cea spațială; se conturează astfel un fel de zonă temporală, de organizare teritorială, un „land" al amurgului („abend"), invocată atât la nivelul personal al poetului, cât şi la un nivel colectiv, politico-istoric, o premoniție a sfârşitului civilizației, aflată în pragul primei conflagrații mondiale. „Prin lentilele istorice ale primului război mondial şi prin lentilele textuale ale lui Spengler din *Declinul Occidentului* (1922), poemul lui Trakl pare a-şi asuma un caracter profetic, apocaliptic"[110]. Astfel, oraşele „mari durate în piatră", care se înălțau „pe câmpie", prefigurau oraşele pietrificate ale filozofului german, care reprezintă ultima fază a modelului său biomorfic al dezvoltării culturale, dar şi oraşele de piatră suprarealiste ale lui Max Ernst.

Indiferent însă de mărimea oraşelor, acestea ajung să fie „negre" şi „moarte", atât la Georg Trakl, cât şi la Egon Schiele. Culoarea neagră, asociată cu întunericul şi cu moartea, este recurentă în peisajele citadine ale celor doi artişti expresionişti austrieci: „Am trecut *ca un mort* prin fața Hall-ului, prin fața unui oraş *negru*, care s-a prăbuşit prin mine asemenea unui infern printr-un blestemat", scria Trakl unui prieten, în anul 1913[111].

Scurta perioadă din anul 1911 petrecută în orăşelul Český Krumlov (Krumau), localitatea natală a mamei sale din sudul Bohemiei, separată în două părți de râul Vltava, l-a inspirat pe Egon Schiele să picteze ulterior o serie de tablouri pe care le-a denumit „oraşul vechi" (*Altstadt*) sau „oraşul mort" (*Tote Stadt*), unde negrul este frecvent utilizat.

Astfel, în tabloul *Kleinstadt* (*Orăşel*, il. 44, realizat între anii 1912-1913) din această serie, oraşul este pustiu şi depopulat, singurul indiciu al prezenței

umane îl constituie doar câteva ferestre luminate, comparate cu nişte ochi deschişi[112], destul de puţine însă faţă de numeroasele ferestre care străpung faţadele caselor, majoritatea întunecate. Jocul abil al liniilor, cu accente verticale în prim-planul compoziţiei, unde acoperişurile sunt foarte ascuţite, iar coşurile de fum, în număr mare, sunt înalte, se aplatizează în fundal, unde acoperişurile ies din cadrul tabloului şi unde abia se mai zăreşte câte un coş de fum. Tonalitatea vie a culorilor faţadelor, în contrast cu suprafaţa întunecată a râului Vltava, redată în negru, constituie nişte reprezentări originale ale pictorului expresionist, care au condus la concluzia conform căreia tablourile în care a fost transpusă mica localitate cehească au fost „compuse în mod liber, în atelier, bazate pe numeroase motive separate, care aminteau de Krumlov”[113]. Astfel, dacă futuriştii au redat peisajul citadin nocturn prin tonuri de albastru şi de violet, pictorul austriac nu a ezitat să pună pe pânză cât mai mult negru.

Cu toate acestea, oraşul lui Egon Schiele nu este unul bântuit de tensiuni dramatice. Câte o fereastră roşie, un acoperiş galben sau o faţadă verde deschis, îl transformă într-un peisaj citadin mai degrabă decorativ, oricum, mult mai vesel decât imaginile originale, terne şi înnegurate. Oraşele lui nu au o rigoare topografică şi nu impun prezenţa vreunui locuitor, pentru că „zidurile, ferestrele şi acoperişurile caselor au o fizionomie proprie, au o mimică ce ne informează asupra locatarilor lor”[114].

Astfel, în tabloul *Vorstadthaus mit Wäsche* (*Casă de periferie cu rufe puse la uscat*, il. 45), realizat în anul 1917, aspectul pitoresc şi decorativ al detaliului preia întâietatea. Perspectiva domestică şi chiar luminoasă asupra unei locuinţe modeste de periferie este sugerată de folosirea culorilor vii şi de peisajul liniştit din fundal; absenţa oamenilor este înlocuită de hainele lor, puse la uscat. Ca în majoritatea peisajelor sale urbane, orizontalele sunt mult mai puternice; cele trei şiruri de rufe, paralele cu cele trei rânduri de geamuri şi geamlâcuri şi cu balconul dau o mare stabilitate compoziţiei; verticalele sugerate de lucarna albă sau de acoperişul de şiţă supraînălţat, de coşul de fum, ori de cele două dealuri din fundal constituie nişte accente ritmate, care imprimă tabloului o valoare picturală şi grafică remarcabilă. Prin înlănţuirea culorilor viu colorate, compoziţia capătă un aspect decorativ, cvasi-artizanal; motivul multicolor, care evocă o tapiserie, nu contrastează cu peisajul înconjurător. În oraşele lui Egon Schiele, ca şi în cele din poemele lui Georg Trakl, nu apare nici o urmă a industrializării urbane şi a tehnicii moderne; metropola modernă nu a furnizat celor doi artişti austrieci nici un subiect pentru un „peisaj de suflet”, ea a reprezentat mai degrabă o consecinţă a tendinţei materialiste a civilizaţiei moderne, spre care cei doi artişti expresionişti au refuzat să-şi îndrepte atenţia.

Oraşul apocaliptic

Cel care a realizat, în pictura expresionistă, o analogie între oraşul modern şi imageria apocaliptică a fost pictorul german Ludwig Meidner. În articolul *Directive pentru a picta un oraş mare*, scris în anul 1914, după realizarea unei serii de tablouri cu peisaje apocaliptice urbane, artistul îndemna la abandonarea stilului impresionist şi la transmiterea forţei intrinseci a oraşului, a energiei şi a dinamicii acestuia, apropiindu-se, în felul acesta, de programul futurist: „Trebuie până la urmă să începem [...] să pictăm casa, oraşul nostru pe care îl iubim fără margini. [...] Mâinile noastre febrile trebuie să deseneze toate aceste lucruri minunate şi uimitoare, natura monstruoasă şi dramatică a bulevardelor, gărilor, fabricilor şi turnurilor. [...] O stradă nu este formată din variaţii de tonuri, ci ne bombardează cu zgomotele şirurilor de ferestre, cu zumzetul conurilor de lumină ale vehiculelor de tot felul şi cu miile de sfere, resturi de oameni, reclame şi pete de culoare provocatoare şi lipsite de forme [...] Peisajele marilor oraşe nu sunt toate nişte câmpuri de luptă?”[115].

Imaginile urbane explozive ale pictorului german sunt strâns legate de lectura aprofundată a textelor lui Friedrich Nietzsche, la care au recurs cei mai mulţi dintre artiştii expresionişti; astfel, ideea filozofului conform căreia numai o zdruncinare din temelii, violentă şi devastatoare, poate duce la crearea unei noi societăţi s-a reflectat în majoritatea peisajelor urbane apocaliptice ale lui Meidner.

O altă influenţă asupra imaginii citadine din seria de tablouri pictate de artistul german în anul 1913 a constituit-o prima expoziţie a pictorilor futurişti din Germania, deschisă la galeria Sturm din Berlin, în primăvara anului 1912, mai cu seamă maniera lui Umberto Boccioni de redare a oraşului modern (atât structura compoziţională a picturii, dar şi perspectiva contorsionată a clădirilor pictorului italian).

În tabloul *Ich und die Stadt* (*Eu şi oraşul*, il. 46), pictorul german şi-a definit relaţia sa cu oraşul modern; spre deosebire de pânzele pictorului futurist *Strada pătrunde în casă* (il. 7) sau *Vederi simultane* (il. 8), unde observatorul privea spectacolul citadin prin ochii personajului, care era întors către stradă, aici personajul, care se identifică cu artistul, se află cu spatele la urbe şi, privindu-l în ochi pe spectator, îi transmite sentimentele sale de uimire, de groază şi de neputinţă faţă de infernul oraşului modern. Figura poetului, supradimensionată şi uşor deformată, care ocupă aproape jumătate din suprafaţa tabloului, este înconjurată, ca un nimb, de peisajul hibernal ameninţător,

care pare că îl reține și îl împiedică să fugă; ca și Georg Trakl, care a trăit „nebunia înfiorătoare a marelui oraș", Meidner pare să spună „nu am dreptul să mă retrag din infern"[116]. Imaginea dezagregată a orașului, care îl „apasă", la propriu și la figurat, pe artistul expresionist este tratată într-o gamă cromatică austeră, în degradeuri de maro și de brun în prim-plan, de griuri și de albastru, în planul îndepărtat. Printre norii grei, ce coboară asupra clădirilor și trecătorilor, care aleargă, zoriți, pe stradă, se distinge globul galben și rece al soarelui. După cum sugerează și titlul tabloului, aici nu peisajul urban este important, ci reacția pe care acesta o trezește artistului: o angoasă dramatică.

În *Apokalyptische Stadt* (*Orașul apocaliptic*, il. 47) imaginea orașului este absorbită de „fasciculele luminoase" și de „miile de sfere", care explodează deasupra acesteia: „cu tunete și celeste focuri de-artificii ar trebui să se vorbească simțurilor care-ațipesc și care dorm", după cum scria Nietzsche în *Așa grăit-a Zarathustra*[117]. Să fie acest tablou o premoniție a războiului sau poate amintirea puternică a cometei Halley, care a fost văzută pe cerul Germaniei în anul 1910, alimentând temerile unei iminente apocalipse? Structurarea compoziției picturale este tot de influență futuristă, perspectiva panoramică surprinde întinderea și grandoarea metropolei, iar amplificarea violentă a energiilor cosmice deasupra orașului sugerează starea emoțională a artistului. Gama de culori este vie, stridentă și explozivă; mult roșu, albastru și verde, dublate de umbre prelungi, negre. Ca și în tabloul precedent, peisajul urban ocupă un plan secund în structura compozițională a picturii; în centru se află explozia de lumini purpurii, care se înalță spre cer, într-o mișcare ascendentă, temperată doar de singura fasciculă care coboară, în diagonală, spre oraș, colorată în albastru-deschis, care luminează în alb un front de case. Prin această fâșie luminoasă care, ca și soarele care străpunge norii amenințători din prima pânză, artistul expresionist introduce o urmă de liniște și de optimism peste orașul pe care îl iubește „fără margini".

Peisajul apocaliptic urban cel mai apropiat de filozofia lui Nietzsche se regăsește însă în *Die brennende Stadt* (*Orașul care arde*, il. 48), unde apar și personaje umane; în opera filozofului german, ajuns la poarta Marelui Oraș, Zarathustra „a suspinat, tăcând mult timp. Iar după-aceea a vorbit așa: Mi-e silă și de acest Mare Oraș, nu numai de nebunul acesta. Nici unul nu poate fi făcut mai bun, dar nici mai rău. Vai Marelui Oraș! – Aș vrea să văd coloana de văpaie care-l va mistui!"[118]. În centrul compoziției se află orașul, format din clădiri înalte și străzi largi, feeric luminate de becurile electrice, dar și de flăcările care o înconjoară, din toate părțile. În partea inferioară a pânzei, cățărați pe un acoperiș, locuitorii privesc cu disperare și cu neputință cum flăcările le amenință urbea și cum alți concitadini părăsesc în fugă orașul. Tratarea compozițională,

care pare că îl reține și îl împiedică să fugă; ca și Georg Trakl, care a trăit „nebunia înfiorătoare a marelui oraș", Meidner pare să spună „nu am dreptul să mă retrag din infern"[116]. Imaginea dezagregată a orașului, care îl „apasă", la propriu și la figurat, pe artistul expresionist este tratată într-o gamă cromatică austeră, în degradeuri de maro și de brun în prim-plan, de griuri și de albastru, în planul îndepărtat. Printre norii grei, ce coboară asupra clădirilor și trecătorilor, care aleargă, zoriți, pe stradă, se distinge globul galben și rece al soarelui. După cum sugerează și titlul tabloului, aici nu peisajul urban este important, ci reacția pe care acesta o trezește artistului: o angoasă dramatică.

În *Apokalyptische Stadt* (*Orașul apocaliptic*, il. 47) imaginea orașului este absorbită de „fasciculele luminoase" și de „miile de sfere", care explodează deasupra acesteia: „cu tunete și celeste focuri de-artificii ar trebui să se vorbească simțurilor care-ațipesc și care dorm", după cum scria Nietzsche în *Așa grăit-a Zarathustra*[117]. Să fie acest tablou o premoniție a războiului sau poate amintirea puternică a cometei Halley, care a fost văzută pe cerul Germaniei în anul 1910, alimentând temerile unei iminente apocalipse? Structurarea compoziției picturale este tot de influență futuristă, perspectiva panoramică surprinde întinderea și grandoarea metropolei, iar amplificarea violentă a energiilor cosmice deasupra orașului sugerează starea emoțională a artistului. Gama de culori este vie, stridentă și explozivă; mult roșu, albastru și verde, dublate de umbre prelungi, negre. Ca și în tabloul precedent, peisajul urban ocupă un plan secund în structura compozițională a picturii; în centru se află explozia de lumini purpurii, care se înalță spre cer, într-o mișcare ascendentă, temperată doar de singura fasciculă care coboară, în diagonală, spre oraș, colorată în albastru-deschis, care luminează în alb un front de case. Prin această fâșie luminoasă care, ca și soarele care străpunge norii amenințători din prima pânză, artistul expresionist introduce o urmă de liniște și de optimism peste orașul pe care îl iubește „fără margini".

Peisajul apocaliptic urban cel mai apropiat de filozofia lui Nietzsche se regăsește însă în *Die brennende Stadt* (*Orașul care arde*, il. 48), unde apar și personaje umane; în opera filozofului german, ajuns la poarta Marelui Oraș, Zarathustra „a suspinat, tăcând mult timp. Iar după-aceea a vorbit așa: Mi-e silă și de acest Mare Oraș, nu numai de nebunul acesta. Nici unul nu poate fi făcut mai bun, dar nici mai rău. Vai Marelui Oraș! – Aș vrea să văd coloana de văpaie care-l va mistui!"[118]. În centrul compoziției se află orașul, format din clădiri înalte și străzi largi, feeric luminate de becurile electrice, dar și de flăcările care o înconjoară, din toate părțile. În partea inferioară a pânzei, cățărați pe un acoperiș, locuitorii privesc cu disperare și cu neputință cum flăcările le amenință urbea și cum alți concitadini părăsesc în fugă orașul. Tratarea compozițională,

ca şi paleta cromatică, sunt tot de influenţă futuristă; perspectiva aeriană asupra oraşului, concentrat în centrul tabloului, lărgeşte câmpul vizual al spectatorului dincolo de porţile cetăţii şi surprinde, tot de sus, drama locuitorilor aflaţi pe un acoperiş înalt, neputincioşi în faţa calamităţii; tonurile de roşu, auriu şi verde folosite în contrast cu negrul, ca şi flăcările albastre, rapeluri ale pânzelor lui Umberto Boccioni, redau tensiunea şi tragismul unei situaţii-limită.

Pânzele lui Ludwig Meidner au un corespondent în versurile poetului expresionist german Georg Heym, „un poet aproape exclusiv al oraşului tentacular”[119], mort, din păcate, la numai 24 de ani, în urma unui accident nefericit, încercând să-şi salveze un prieten de la înec.

Oraşul lui Georg Heym este de asemenea apocaliptic, „dominat de viziuni sumbre, cutremurat de demoni şi străjuit de idolii dezastrului. [...] Frica şi disperarea apar pretutindeni, înfăţişate prin simboluri de extraordinară pregnanţă”[120]; „oraşe-n bezna grea”, ascunse sub „nori negri de funingine şi fum” (*Diavolii oraşelor*), „neprietenoase”, „piatră lângă piatră [...] ţes la zidul lung” (*Berlin III*), oraşe dominate fie de câte un zeu care „iată stă pe-un bloc de case cocoţat” (*Zeul oraşului*), fie de diavoli, cu „piciorul într-o piaţă pare aşezat / Iar celălalt îngenunchie pe un turn” (*Diavolii oraşelor*), oraşe populate de „trupuri buhăite” şi de „osândiţi de soartă” (*La poarta oraşului*), oraşe care se dezlănţuie în imagini cutremurătoare: „Trosnesc din umere oraşele! Plesnesc / Acoperişuri, de văpăi învolburate; [...] Până-n plăsele tunet bubuie-n oraş / Şi-nvăluie potcoavele-n văpaie” (*Diavolii oraşelor*)[121].

Viziunile apocaliptice ale lui Ludwig Meidner şi Georg Heym asupra oraşului modern reflectau mai degrabă stările sufleteşti şi frământările lor interioare, faţă de infernul Marelui Oraş; de fapt, aceasta constituie o trăsătură generală a peisajelor urbane expresioniste: ele nu redau un aspect în sine al oraşului, ca în tablourile futuriste, ci mai ales starea emoţională a artistului faţă de imaginea urbană înfăţişată.

Metropola

Peisajele citadine ale lui Ernst Ludwig Kirchner transmit o atmosferă complet diferită. După anii petrecuţi la Dresda, abia mutat la Berlin, în anul 1911, pictorul german a realizat o seamă de tablouri în care a transpus, cu multe detalii, atât aspecte ale civilizaţiei avansate berlineze, dar şi scene de stradă, animate de multe personaje, reprezentate într-o manieră proprie.

În tabloul *Nollendorfplatz* (il. 49), realizat în anul 1912, agitaţia străzii este accentuată de încrucişarea celor trei tramvaie, care aproape că blochează

intersecția şi de mulțimea de trecători fantomatici, care par aneantizați, în contrast cu geometria clară a desenului şi a traiectoriei tramvaielor. Principala trăsătură urbană surprinsă în această lucrare pare să fie „nodul de comunicație" dintre tramvaie şi metroul supraînălțat, sugerat prin trasarea unui pilon metalic, în partea dreaptă a tabloului; schițarea schematică a clădirilor, fără o atenție deosebită asupra detaliilor ferestrelor şi a vitrinelor de la parter, care contrastează cu finețea redării detaliate a celor patru tramvaie şi a traiectoriei fiecăruia dintre ele, trasată cu multă claritate, sugerează faptul că ideea dominantă a acestui tablou este mişcarea, pe axele de circulație multifuncționale. Culorile luminoase, păstoase, sunt dispuse în tuşe groase de galben, verde şi albastru, care se întrepătrund pe alocuri, iar conturul negru al elementelor arhitecturale şi al siluetelor umane adaugă un contrast ce conferă un echilibru întregii compoziții picturale.

În lucrarea *Hallesches Tor* (il. 50), realizată în anul 1913, oraşul este redat tot ca o „rețea de comunicații"[122], de data aceasta o intersecție de metrouri, reprezentată printr-o solidă şi ultramodernă construcție de infrastructură a metropolei germane; viaductul cu două nivele, pe care circulă, în ambele sensuri, metrouri care pleacă ori sosesc în stația Hallesches Tor, se intersectează cu un pod pe care rulează al treilea metrou. Sub linia de metrou supraînălțată, la primul nivel al viaductului, circulă oameni, care ies sau se îndreaptă spre stația de metrou, iar vizavi, alți trecători se plimbă pe trotuar, protejați de parapetul de piatră al canalului. Perspectiva asupra peisajului urban, deşi se află la o oarecare înălțime, nu oferă o vedere mai largă asupra oraşului, ca în tablourile lui Meidner; stația de metrou, care dă şi numele pânzei, precum şi clădirile înalte din partea laterală dreaptă a compoziției blochează o viziune mai îndepărtată asupra oraşului. Paleta coloristică este vie şi dinamică; alături de tramvaiele roşii care străbat, în mai multe direcții tabloul, tonurile de roz şi de albastru sunt predominante; astfel, culoarea roz a cerului se răsfrânge pe fațadele unor clădiri, dar şi pe partea inferioară a viaductului, iar culoarea albastră aplicată pe întreaga zidărie din zona centrală a compoziției, a viaductului, a stației de metrou, a podului şi a parapetului canalului, conferă multă suplețe şi transparență acestei arhitecturi edilitare.

Ernst Ludwig Kirchner a realizat şi numeroase „scene de stradă", unde personajele sunt izolate de contextul urban şi portretizate ca atare; dintre tipologiile sociale ale metropolei moderne, prostituata ocupă un loc important în tablourile artistului expresionist din această perioadă; prostituția, un fenomen care constituia o altă realitate a oraşului modern, fusese reprezentată şi de alți pictori, dar în abordarea expresionistă a lui Kirchner viziunea asupra acestui subiect este răsturnată; astfel, dacă în scenele de bordel realizate,

de pildă, de Edgar Degas, bărbatul era cel înconjurat de personaje feminine care îşi ofereau serviciile, în tablourile artistului german (de exemplu în *Friedrichstrasse*, realizat în anul 1914) relația se inversează; prostituata este aceea care este curtată de mai mulți bărbați, ea domină întreaga compoziție, cu silueta alungită, cochetă şi elegantă, acoperită de blănuri şi de pene, iar bărbații, îmbrăcați în negru, devin nişte figuri nediferențiate, aliniați în spatele ei, într-o masă omogenă.

Siluetele feminine domestice, rubiconde, care apăreau în primele sale scene urbane, pictate la Dresda (*Die Strasse / Strada*), în anul 1908, au fost înlocuite de noua imagine a femeii tectonice, elongate, după modelul Ernei Schilling, proaspăta soție a artistului, care reprezenta tipul femeii elegante, dintr-o mare capitală modernă: „Modul în care am pictat oamenii a fost acum foarte puternic influențat de cea de-a treia soție a mea, o berlineză, [...] şi de sora ei. Trupurile frumoase, bine proporționate, arhitectural structurate ale acestor două fete au înlocuit corpurile molatece saxone", mărturisea artistul expresionist[123].

În tabloul *Friedrichstrasse* (il. 51) elementele arhitecturale, reprezentate de fragmente de clădiri, cu arcele magazinelor de la parter, puternic luminate, în roşu şi în galben, sunt exilate în fundal; în partea stângă a tabloului, tot în fundal, în spatele clădirilor, se desfăşoară, de fapt, actele intime ale prostituției; în prim-plan, grupul celor două prostituate, secondate de a treia femeie, se continuă cu şirul siluetelor multiplicate ale clienților; imaginea fugitivă a unui automobil ce iese, în viteză, din cadru, este preluată de un câine, care se fereşte îngrozit din calea maşinii şi care îşi găseşte refugiu printre personajele masculine aliniate. Câinele înfricoşat, care seamănă izbitor cu o căprioară coborâtă parcă din pânzele lui Franz Marc, reprezintă un rapel simbolic al femeilor străzii, care evită, cu gingăşie şi cu grație, situațiile periculoase la care sunt expuse, noapte de noapte.

Ernst Ludwig Kirchner a creat poate cele mai reprezentative imagini expresioniste ale metropolei germane din preajma primului război mondial. Deşi a fost puternic marcat de stări depresive, care l-au împins, în final, la sinucidere, el nu a fost îngrozit de peisajul urban şi nu a văzut în oraşul modern un infern apocaliptic, aşa cum l-a descris Meidner. Kirchner „a pictat luminile străzii, tramvaiele, trenurile care dinamizau oraşul. [...] o lume iluminată artificial, aglomerată şi grăbită, unde noaptea devine zi cu ajutorul electricității, iar oamenii se transformă în simple mărfuri [...] mulțimi anonime, prinse şi zdrobite în mijloacele de transport moderne"[124], el a redat străzile populate de prostituate filiforme şi de *dandies*, cu siluete rigide şi parcă lipsite de viață. Mesajul său artistic nu are nici o intenție moralizatoare şi nu conține nici un aspect de critică socială; picturile sale demonstrează că artistul a acceptat şi

s-a adaptat vieții trepidante a metropolei germane, pe care a transpus-o, cu admirație, în pânzele sale.

Nu același lucru se poate spune despre peisajele urbane ale lui George Grosz. Înrolat ca voluntar, în prima conflagrație mondială, ca mai toți intelectualii germani, artistul nu a putut rezista ororilor războiului și a revenit la Berlin, la începutul anului 1917, când a petrecut două luni într-o clinică de psihiatrie, ca să se refacă după căderea nervoasă suferită pe front. Întreaga sa traumă legată de experința contactului nemijlocit cu scena luptelor a fost transpusă în tablouri zguduitoare, realizate în perioada 1917-1918, unde orașul lua locul câmpului de război. Culoarea predominantă a acestei serii de lucrări este roșul intens, care sugerează sângele, dar care amintește și de tablourile pline de acțiune ale futuriștilor; de fapt, acestea sunt tributare curentului italian de avangardă și prin maniera de reprezentare a orașului, unde *dinamismul* și *simultaneismul* constituie procedeele picturale preponderente în redarea metropolei. Într-o scrisoare adresată prietenului său Otto Schmalhausen[125], în anul 1917, în timp ce lucra la tablourile *Metropolis* (*Perspectivă asupra orașului*), respectiv, *Metropolis*, artistul mărturisea: „Lucrez mult la o pictură mai mare și la una mai mică pe tema orașului (folosesc roșu, foarte mult roșu!)... Pretutindeni vor apărea foarte multe chipuri – iar pentru mine această lucrare reprezintă o emoție singulară, agitație dezlănțuită, transpunerea pe hârtie a străzii zgomotoase! Uimitor, nu-i așa? Cerul înstelat se rotește deasupra capului roșu, lumina electrică explodează în tablou, telefoanele sună, femeile care nasc țipă, în timp ce lanțul de metal și briceagul stau ascunse în buzunarele reci ale proxeneților – ah, acest labirint al oglinzilor [...] iar în nopțile roșii ca vinul și distrugătoare, luna pare a fi infectată, iar șoferii de taxi înjură, iar în pivnițele prăfuite oamenii ucid prin strangulare – o, emoția marilor orașe!”[126]

Primul tablou în care George Grosz abordează tema orașului, *Metropolis. Perspectivă asupra orașului* (il. 52), este structurat pe două registre orizontale, între care există o strânsă similitudine: în partea superioară este reprezentat decorul arhitectural al metropolei, iar în partea inferioară, personajele care îl populează; în centrul compoziției se află strada, unde cele două componente se interferează, laolaltă cu mijloace de transport și cu animale, generând o „agitație dezlănțuită”.

Orașul modern, alcătuit dintr-o aglomerare de zgârie-nori, se desfășoară în partea superioară a tabloului, prin simbolurile atât de scumpe artiștilor futuriști: hoteluri, cafenele, varieteuri, pasaje, acoperite de firme luminoase și de panouri publicitare; întreg peisajul este inundat de lumina electrică a felinarelor, clădirile, ca să încapă în cadrul tabloului, se prăvălesc unele peste

altele iar luna plină, „infectată", de deasupra oraşului, este şi ea „electrică", ca în manifestul fondator al futurismului. Conglomeratului arhitectural îi corespunde, în partea inferioară a tabloului, o aglomerare de siluete umane în mişcare, care se suprapun, aleargă în direcţii opuse sau par că plutesc; în mulţimea de personaje masculine, majoritare, chipurile sunt diferenţiate, după vârstă sau după categorii sociale: copii şi bătrâni, burghezi, cu melon, papion şi trabuc, proletari, cu bască şi uneltele de muncă pe umăr, ori soldaţi cu cască metalică, figuri rotofeie sau cadaverice, personaje care sunt redate în maniera simultaneismului futurist; la nivelul străzii, pietonilor care aleargă în toate părţile li se alătură toate tipurile de mijloace de transport, de la cai şi trăsuri trase de cai, la tramvaie, taxiuri şi chiar convoaie mortuare.

Redată ca un front de luptă, metropola este populată aproape numai din bărbaţi (deşi, tocmai în acea perioadă, aceştia lipseau, fiind plecaţi în război), singurele personaje feminine care apar sunt prostituatele. Deşi foarte mulţi, fiecare individ este însă singur, cuplurile şi prieteniile fiind iluzorii în nebunia oraşului apocaliptic.

În aceeaşi perioadă (1917-1918), George Grosz a realizat o altă viziune asupra metropolei, în tabloul *Widmung an Oskar Panizza* (*Omagiu lui Oskar Panizza*, il. 53), unde aceasta este descrisă ca un *pandemoniu*. Pornind de la imaginea unei procesiuni funerare medievale care defilează pe străzile Berlinului modern, artistul compune „o imagine gigantică a Infernului – un grup de morţi groteşti şi lunateci, [...] – unde diavolul însuşi coboară într-un coşciug, pe marginea tabloului, spre stânga, în timp ce în partea dreaptă un tânăr îşi vomită toate iluziile tinereţii [...]. Un şir de oameni-animale posedaţi."[127], pe care i-o dedică lui Oskar Panizza[128]. Cu o educaţie religioasă rigidă, pe care a transformat-o, ca scriitor, într-o satiră anticlericală violentă, cu explicite conotaţii sexuale, Oskar Panizza a fost acuzat, în repetate rânduri, de blasfemie şi de alte tipuri de ofense aduse moralităţii publice, fiind internat într-un azil de nebuni, unde se mai afla încă atunci când George Grosz i-a dedicat tabloul.

Într-un decor arhitectural asemănător cu acela din *Metropolis*, se perindă un straniu cortegiu nocturn, format din bărbaţi cu figuri dezumanizate, animalice, din preoţi care ameninţă cu crucea în mână, din schelete care ies din coşciug, din militari care sună din trompetă adunarea sau arborează drapelele german şi francez, din trăsuri negre care fac cale întoarsă, pe deasupra convoiului, din umbre de câini, din coşari şi din dosuri goale de prostituate. Ilustrare a principalei opere a scriitorului german, drama satirică anticlericală *Liebeskonzil* (*Conciliul amorului*), tabloul lui George Grosz dezvăluie de fapt propria sa viziune asupra metropolei postbelice, unde depravarea atinsese

cote maxime. Mica biserică medievală, din centrul tabloului, este înconjurată de cladiri moderne de birouri, cafenele şi săli de bal, cu ferestre luminate în roşu, unde se dansează (pe un panou scrie „Heute Tanz" / „Astăzi Dans"), probabil un macabru dans al morţii; iar figurile personajelor sunt descompuse de boli, atât medievale, precum ciuma, cât şi moderne, precum sifilisul, descris şi de Panizza în operele lui. Recunoscându-i ca maeştrii pe Bosch şi pe Brueghel, George Grosz mărturisea „Am pictat acest tablou ca protest faţă de o umanitate devenită imorală"[129]. Astfel, scenele urbane realizate de George Grosz în această perioadă, în aceeaşi gamă coloristică de „roşu, foarte mult roşu!", dezvăluiau un infern populat cu creaturi bestiale şi purtau un mesaj clar împotriva războiului; spre deosebire de admiraţia nedisimulată pe care Kirchner o resimţea în redarea Berlinului, metropola lui George Grosz constituie o alegorie a infernului creat chiar de oameni şi exprimă întreaga sa revoltă politică şi socială.

În contrapondere, peisajul citadin de după primul război mondial creat de Max Beckmann, în stilul său de influenţă gotică, cu perspective neverosimile şi cu un pronunţat respect al detaliilor, a constituit un altfel de mesaj împotriva dezumanizării metropolei contemporane, care la el s-a numit Frankfurt. Deşi artistul s-a ţinut deoparte de orice grupare expresionistă şi a evitat politizarea tablourilor sale, neliniştea sa şi revolta împotriva degradării societăţii survenite în urma războiului transpar subtil, în detalii relevante; totodată, el a îmbogăţit imaginea oraşului expresionist prin tratarea modernă a elementelor arhitecturii gotice germane şi prin crearea atmosferei de mister şi de înfiorare, proprie poeticii acestui curent de avangardă.

Două simboluri urbane ale oraşului Frankfurt, din primele decenii ale secolului XX, au fost transpuse de Max Beckmann în tablourile sale citadine: noua sinagogă, construită între anii 1859-1860, şi distrusă de nazişti, în timpul *Nopţii de Cristal* [130] şi *Eiserne Steg*, podul metalic peste fluviul Main, aflat chiar în apropierea locuinţei sale.

În tabloul *Sinagogă din Frankfurt* (il. 54), realizat în anul 1919, peisajul urban al *Börneplatz* pare a fi redat cu o acurateţe exemplară, care i-a ajutat pe specialişti să reconstituie piaţa, după dispariţia acesteia; la o privire mai atentă, însă totul pare neverosimil şi învăluit în mister. Perspectiva unghiulară a clădirilor, care par dislocate de un curent malefic, străzile pustii, încărcate de numeroase obiecte simbolice, de diferite forme geometrice şi mărimi, conuri, semiluni, cilindre, bile, trunchiuri de piramide, precum şi singurele vieţuitoare, felina din prim-plan, de dimensiuni neobişnuite, împietrită ca o statuie, precum şi grupul de trecători, îmbrăcaţi în costum de carnaval, care părăsesc scena, constituie nişte semne neliniştitoare, prevestitoare ale răului, care sunt

abil strecurate în detaliile compoziției; chiar şi afişul de pe panoul publicitar, care avertizează: „NOT" („NECESITATE"), dar şi cei trei stâlpi înşirați de-a lungul străzii, care se termină, în vârf, cu nişte sulițe ascuțite sporesc tensiunea. Peisajul pare ireal, inundat de o lumină care pătrunde din toate părțile, deosebit de calm, precum liniştea dinaintea furtunii. Scenele citadine ale lui Max Beckman „amintesc fie de picturile lui Rousseau, cu acel irepetabil sentiment al singurătății, fie de tablourile lui Munch, cu străzile care se năpustesc, într-o perspectivă stranie, asupra privitorului; pe caldarâm se mişcă siluete singuratice, atmosfera prevesteşte cataclismul"[131]. Corpurile de iluminat, neobişnuit de numeroase şi de variate ca formă, conferă întregului spațiu o „orchestrație vastă, dramatică a formelor şi sfâşietorul simț al realului, acut şi de o stridență elegiacă"[132]. Valoarea alegorică a acestei lucrări a sporit semnificativ după ce, în noaptea de 9 noiembrie 1938, flăcările au mistuit sinagoga, iar felinarele, alături de toate suprafețele vitrate, s-au transformat în cioburi de „cristal".

Şi atmosfera din tabloul *Der Eiserne Steg* (*Podul metalic*, il. 55), realizat în anul 1922, pare la fel de ireală şi de misterioasă, în ciuda numeroaselor detalii concrete, ale clădirilor de pe țărmul opus, catedrala, fabrica, imobilele de locuințe, dar şi ale activității de pe apă, unde şlepul „Mainz" este în mişcare. Silueta elegantă a podului metalic, care traversează spațiul pictural, face legătura între un oraş pustiu şi o zonă industrială; perspectivei statice a oraşului de dincolo de pod, unde turla catedralei şi coşurile clădirilor îi conferă o rigiditate verticală, i se opun suprafețele „mişcate" ale fluviului şi ale mijloacelor de transport ce plutesc pe acesta, precum şi aparenta animație din prim-plan; podul, şlepul şi utilajele metalice moderne coexistă cu bărcile de lemn, cu pluta şi cu căruța trasă de un cal ostenit. Rarele personaje ale tabloului, în majoritate perechi, îşi văd de drum, unele pe pod, altele pe apă, fiind aneantizate de dimensiunea podului şi a utilajelor; după un gard înalt, probabil un debarcader, se întrezăreşte o masă imobilă de oameni care aşteaptă, probabil, un vas, ca să-i transporte. Într-o *Confesiune* din anul 1920 Max Beckmann mărturisea: „Mergem către vremuri grele. Dar tocmai acum simt nevoia, aproape mai mult decât înainte de război, să rămân între oameni. În oraş. Tocmai aici este locul nostru acum"[133].

Efectul primului război mondial asupra pictorilor expresionişti nu a fost acelaşi ca la artiştii futurişti. Chiar dacă s-au înrolat şi ei pe front, de aceeaşi parte a baricadei şi i-au pierdut, în tranşee, pe Umberto Boccioni şi pe Antonio Sant'Elia, artiştii italieni nu au suferit aceleaşi traume psihice şi nu au descris cu aceeaşi încrâncenare ororile războiului; aceştia s-au refugiat mai degrabă în reprezentările abstracte ale „artei mecanice" care, la Fortunato Depero, a deschis calea artei metafizice sau în aeropictură; în pictura futuristă,

reminiscențe ale primei conflagrații mondiale se pot găsi doar în peisajele pustiite ale periferiei lui Mario Sironi, traversate de câte un camion al armatei, condus de personaje îmbrăcate în haine militare. Artiştii expresionişti au fost, dimpotrivă, puternic marcați de efectele dezastruoase ale primului flagel mondial, pe care l-au resimțit ca pe un „crepuscul al umanității"; unii dintre ei, ca August Macke sau Franz Marc, au pierit sub ploaia de gloanțe, alții, precum George Grosz şi Max Beckmann, au suferit, pe front, puternice căderi psihice, fiind internați în spitale de alienați; alții şi-au pus capăt zilelor, poetul Georg Trakl a luat o supradoză de cocaină, iar Ludwig Kirchner, după o îndelungată depresie, şi-a tras un glonte în inimă.

Combatant şi el pe frontul din primul război mondial, unde a fost rănit grav în mai multe rânduri, Oskar Kokoschka mărturisea, în convalescența sa din Dresda: „Dorind să evadez din experiența dezgustătoare a războiului, mi-am jurat: dacă voi scăpa vreodată viu şi voi mai putea să pictez, mă voi urca mereu pe cele mai înalte clădiri sau pe vârful muntelui şi voi privi ce se întâmplă în oraşe şi pe oamenii care îşi duc viața mizerabilă"[134].

Intr-adevăr, de-a lungul tumultuoasei şi îndelungatei sale vieți (a trăit 94 de ani), pictorul austriac a realizat nenumărate peisaje urbane ale oraşelor unde a locuit: Dresda, Amsterdam, Praga, Hamburg, Veneția ş. a. O trăsătură comună a tuturor peisajelor citadine ale pictorului expresionist austriac, indiferent de perioada în care au fost create, o reprezintă viziunea panoramică asupra scenei urbane zugrăvite; artistul şi-a ținut promisiunea şi s-a urcat întotdeauna „pe cele mai înalte clădiri sau pe vârful muntelui", pentru a picta oraşul. Astfel, Oskar Kokoschka a inventat *peisajul total* (*Weltlandschaft*), în care a transpus toate *vedutele* sale citadine.

Declarat drept artist *degenerat*, el a fost exilat la Praga, în perioada 1934-1938, unde a pictat cincisprezece pânze cu peisaje din capitala cehă; pentru a ilustra varietatea modurilor de redare, în pictura expresionistă, a unui subiect asemănător, de pildă un pod, analiza tabloului *Podul Carol din Praga* (il. 56) este edificatoare. Artistul expresionist austriac nu este interesat nici de aspectul capitalei cehe, nici de locuitorii ei; elementele arhitecturale recognoscibile, podul Carol, catedrala, Hradul, constituie doar un fundal al dezlănțuirii naturii, cerul înnegurat, reflectându-se în râul Vltava, la rândul lui, foarte învolburat. Reprezentarea romantică a oraşului, pe care l-a integrat în natură, realizată cu mijloacele coloristice ale expresionismului, în tuşe groase, de culori violente, roşu, violet, verde, albastru, care exprimă, mai degrabă, starea sufletească a artistului, constituie o altă trăsătură a peisajelor urbane realizate de Oskar Kokoschka. De altfel, stilul inconfundabil al vedutelor sale urbane constituie o altă fațetă a oraşului expresionist.

METROPOLA ÎN ALB ŞI NEGRU

Pentru a reda scenele de stradă ale metropolei moderne, vacarmul şi supraaglomerația acesteia, gările, mijloacele de transport, trenuri şi tramvaie, care amplificau senzația de haos, artiştii expresionişti au recurs, pe lângă pictură, şi la alte tehnici plastice: desen, grafică, linogravură.

Întâietatea au avut-o, şi în acest caz, futuriştii; „cuvintele în libertate", inventate de F.T. Marinetti, a căror dimensiune picturală a fost intuită, pentru prima oară, de tânărul Antonio Gramsci, pentru care acestea reprezentau o formă a expresiei lingvistice care-şi găseau corolarul în forma plastică a tablourilor lui Ardengo Soffici sau Pablo Picasso[135], au determinat diferite reprezentări citadine, iar caligramele lui Guillaume Apollinaire aduceau un elogiu Parisului şi Turnului Eiffel.

Astfel, poetul futurist Francesco Cangiullo a realizat, în anul 1914, tabloul-poem *Grande folla in piazza del Popolo* (*Mulțimea din Piazza del Popolo*, il. 57), compus doar din cuvinte scrise ograf, cu litere colorate; astfel, poziția diferitelor persoane, a clădirilor, a mijloacelor de transport, sunetul clopotelor, diferite alte zgomote etc. sunt redate prin cuvinte utilizate pentru valoarea lor conceptuală, scrise în culori diferite, care se suprapun pe întreaga suprafață a tabloului, realizat pe hârtie ocru-deschis. Asemenea tablouri-poem futuriste au fost expuse la Cabaretul Voltaire din Zürich, cu ocazia lansării curentului dadaist; dacă René Magritte afirma, în *Cuvintele şi imaginile*, că aşa cum „o imagine poate lua locul unui cuvânt, într-o propoziție", atunci este valabilă şi reciproca „într-un tablou, cuvintele au aceeaşi substanță cu imaginile"[136].

O altă piață, de data aceasta din Berlin, a inspirat mai multe opere grafice. În desenul *Potsdamer Platz* VI (*Piața Potsdamer* VI, il. 58), al şaselea dintr-o serie de zece ilustrații realizate în anul 1919 pentru volumul scriitorului expresionist Curt Corrinth *Ekstatische Visionen* (*Viziuni extatice*), Paul Klee a surprins labirintul haotic al Berlinului şi a realizat o metaforă vizuală a ritmului frenetic de dezvoltare a oraşului, într-o tensiune a mişcărilor, a

urcuşurilor şi coborâşurilor, cu evidente ecouri literare şi cu aluzii la fragilitatea ascensiunii urbane, redată doar prin precaritatea echilibrului gravitațional al imaginii.

Ludwig Meidner a redat, de asemenea, acelaşi spațiu berlinez *Potsdamer Platz* (*Piața Potsdamer*, il. 59), care face parte dintr-un ciclu de gravuri intitulat *Strassen und Cafés* (*Străzi şi cafenele*), publicate în anul 1918. Masa nediferențiată a pietonilor inundă strada şi ia cu asalt automobilele, tramvaiul; felinarele se clatină, clădirile stau să se prăbuşească, accentele paroxistice în alb şi negru ale metropolei germane îşi găsesc aici ilustrarea.

Grafica lui Lyonel Feininger, artist american de origine germană, newyorkez care s-a mutat la Paris, îmbrățişând cubismul, şi apoi la Berlin, unde a venit în contact cu expresionismul, s-a caracterizat prin tendința de abstractizare şi de stilizare, fie că subiectul era o catedrală medievală, ori un transatlantic ultramodern. Gravura *Kathedral* (*Oraşul catedrală*, il. 60), realizată în anul 1919, a fost aleasă pentru frontispiciul *Programului Bauhaus*, datorită faptului că tectonica expresionistă a liniilor, care se îmbina cu utopia neomedievală modernă, ilustrau ideile arhitecturale ale noii grupări conduse de Walter Gropius: „Să dorim, să imaginăm, să făurim în comun noua construcție a viitorului, care va fi totul *într-o formă* – arhitectură şi sculptură şi pictură – care se va înălța cândva spre ceruri, din milioane de mâini de meşteşugari, ca un simbol cristalin al unei noi credințe viitoare”[137]. Ideea *oraşului-catedrală* a fost reluată de Max Beckmann, un an mai târziu, în *Confesiunile* sale: „Aceasta este nebunească mea speranță, la care nu pot renunța şi care trăieşte în mine mai puternică decât oricând. A realiza clădiri odată cu tablourile mele. A înălța un turn prin care oamenii să-şi poată exprima strigătul vieții lor, speranțe, bucurii şi dor sălbatic. O nouă catedrală. Poate că timpul îmi va veni în sprijin”[138].

* * *

În timpul primului război mondial şi mai ales după încheierea acestuia, estetica expresionistă, patetică şi subiectivă, nu mai corespundea noilor idealuri artistice. Dadaismul, apărut la Zürich în anul 1916, ca reacție împotriva războiului, părea a transpune mai bine reacția de revoltă şi de negare a noii societăți postbelice. Întors la Berlin, după ce fusese membru activ al mişcării dadaiste de la Cabaret Voltaire, Richard Huelsenbeck a înființat ramura berlineză a acestui curent, odată cu redactarea *Manifestului colectiv al dadaiştilor*, în luna februarie 1918; printre semnatari se aflau Tristan Tzara, Franz Jung, George Grosz, Marcel Iancu, Raoul Hausmann, Hugo Ball, Hans Arp, Enrico

Prampolini. În acest text programatic artiştii expresionişti erau acuzaţi, cu multă violenţă, de apatie, de dandism, de „propagandă pentru suflet", de ignorare a „zgomotului străzii", de „rezistenţă sentimentală" la schimbarea vremurilor: „Expresionismul, descoperit în afara hotarelor ţării şi care în Germania s-a transformat într-o idilă bogată şi în speranţa de a obţine o pensie bună, nu are nimic în comun cu eforturile unor oameni activi"[139].

Spre deosebire de dadaiştii de la Cabaret Voltaire, care erau preocupaţi mai mult de o nouă revoluţie a limbajului artistic şi de seratele teatrale extravagante, componenta socială şi politică a fost mai pregnantă la dadaiştii germani, care au fost foarte apropiaţi de ideologia comunistă (au aderat la partidul comunist german înfiinţat în anul 1919) şi de bolşevism; de asemenea, spre deosebire de artiştii din Zürich, în marea lor majoritate refugiaţi din calea războiului, care nu erau interesaţi de tratarea oraşului ca subiect artistic, dadaiştii berlinezi au preluat tema expresionistă a *Grossestadt*, pe care au adaptat-o rigorilor noului curent, dar şi realităţii postbelice a metropolei germane.

DADAPOLIS

Prima mapă de desene publicată de George Grosz, care a fost printre cei dintâi pictori germani care au aderat la dadaism, chiar înainte ca acest curent de avangardă să ajungă la Berlin, în anul 1917, se deschidea cu desenul *Erinnerung an New York* (*Amintire despre New York*, il. 61), oraş pe care nu-l văzuse niciodată, dar pentru care nutrea o mare admirație; Grosz avea să viziteze metropola americană 15 ani mai târziu, iar în anul 1933 s-a stabilit acolo împreună cu soția şi cu fiul său.

În *Amintire despre New York* George Grosz a suprapus peste zgârie-norii cu sute de ferestre, uzine în plină activitate, biserici, automobile, un tren, „Denver express", care traversează, pe orizontală, de la dreapta spre stânga, centrul lucrării, lămpi electrice, drapelul Statelor Unite, firme şi reclame în diferite limbi („Chicago Beach Hotel", „Oriental danzing", „Peppermint gum the best"), figuri şi siluete umane, cu greu vizibile printre copacii trasați schematic, un adevărat *melting-pot* ideal, atât de diferit de Berlinul acelor vremuri.

Doi ani mai târziu, Paul Citröen avea să realizeze primul său fotomontaj, *Metropolis* (il. 62), care avea drept subiect tot metropola americană New York; fotomontajul era o nouă tehnică inventată de dadaişti, prin care, conform „rețetei" de alcătuire a unui poem dadaist, recomandate de Tristan Tzara într-unul din *Manifestele* sale, se obținea o imagine inedită, formată din alipirea unor „tăieturi" aparent fără nici o legătură logică între ele: „Luați un ziar. / Luați nişte foarfeci. / Alegeți din acest ziar un articol de lungimea pe care intenționați s-o dați poemului dumneavoastră./ Decupați articolul. / Decupați apoi cu grijă fiecare dintre cuvintele care alcătuiesc acel articol şi puneți-le într-un sac. / Scuturați uşor. / Scoateți apoi fiecare tăietură una după alta"[140]. Astfel, din alăturarea unor „bucăți" de străzi, poduri, clădiri, piețe, decupate din diferite fotografii, artistul olandez a creat, prin recompunerea imaginilor, un oraş nou, original, pe care l-a numit „New York", care nu avea nici o legătură cu realitatea, cu adevăratul New York; refuzând mimetismul artei tradiționale, dadaiştii „au inventat o nouă estetică, în care fragmentul de

fotografie, considerat ca realitate aparent obiectivă, se substituie percepției subiective"[141].

Într-un alt fotomontaj intitulat tot *Metropolis* (il. 63), realizat în anul 1923, care i-a adus celebritatea şi care l-a inspirat pe Fritz Lang în realizarea filmului cu acelaşi nume, Paul Citröen nu a mai creat un oraş anume, respectiv New York, ca în lucrarea precedentă, ci o metropolă *sui-generis*, unde ordinea şi haosul deveneau forțele complementare pe scena marelui oraş. În *dadapolisul* său imaginar, artistul olandez nu respingea istoria, aşa cum făceau futuriştii, iar clădirile clasice ale arhitecturii europene stăteau alături de simbolurile modernității, de la sfârşitul secolului al XIX-lea sau de cele mai noi proiecte de arhitectură; astfel, bazilica San Pietro din Roma şi teatrul Scala din Milano, alături de mai noua galerie Vittorio Emmanuele din Milano sau de simbolurile arhitecturii moderne, Turnul Eiffel, construit în anul 1889 sau Leiter Buildings, terminat de William Le Baron Jenney în acelaşi an, la Chicago, se integrau printre imagini arhitecturale foarte recente, cum era proiectul lui Walter Gropius pentru *Chicago Tribune Tower*, realizat împreună cu Adolf Meyer, pentru concursul din anul 1922, proiect care nu a fost însă realizat. *Dadapolisul* lui Paul Citröen era o metropolă construită după modelul marilor oraşe americane, Chicago sau New York, unde monumente ale arhitecturii clasice se amestecau cu zgârie-nori, uzine, gazometre, fragmente de poduri, tunele, metrouri suprapuse, intersecții de şosele suspendate; construită prin suprapunere şi acumulare, metropola devenea sufocantă, transformându-se într-un organism care creştea pe măsură ce-şi devora locuitorii şi care anunța înfricoşătoarea *metropolă* a lui Fritz Lang, definită ca un „loc alienant, care fabrică monştrii"[142].

Desenul lui Otto Hünte, unul dintre scenografii acestui film, realizat în anul 1927, evoca, la trei ani de la lansarea filmului, spațiile urbane care prefigurau, de asemenea, decorul oraşelor americane, cu zgârie-norii din structuri metalice învelite în piatră, cu şosele suprapuse pe care circulau sute de maşini, cu garaje supraetajate, de unde ieşeau funcționarii, grăbiți să ajungă la birouri, totul luminat de puternice reflectoare electrice, care se roteau deasupra clădirilor gigantice (il. 64).

Astfel, după primul război mondial, metropola americană a pătruns în arta de avangardă europeană, pe filiera dadaismului german şi avea să devină un nou spațiu urban care i-a extaziat pe mulți dintre scriitorii şi pictorii europeni.

Cu ocazia primei expoziții internaționale *Dada* de la Berlin, din luna iunie 1920, George Grosz a expus o seamă de tablouri cu subiect citadin, influențate de „pictura metafizică" a artiştilor italieni Carlo Carrà şi Giorgio de Chirico.

Peisajul urban linear al periferiei unui oraş industrializat din tabloul *Ohne titel* (*Fără titlu* il. 65), realizat în anul 1920, este populat de un manechin fără chip, ale cărui mâini au fost amputate. Clădirile uniforme, în linii moderne şi sobre, par a coborî din arhitectura industrială Bauhaus, în volume simple şi cu largi suprafeţe vitrate; singurul semn al activităţii constă în fumul negru care iese din coşul unei fabrici. Manechinul împietrit simbolizează depersonalizarea fiinţei umane, devenită, datorită progresului industrial şi tehnologic, un automat lipsit de individualitate, care îşi trăieşte existenţa în mod mecanic, incapabil să mai acţioneze în deplină libertate; „Dada se prezintă, deci, sub forma unui scepticism înverşunat, sistematic, ducând rapid către o negare totală. Omul nu reprezintă nimic”[143].

Satira politică îndreptată împotriva burgheziei, specifică dadaismului german, constituie principalul subiect al tabloului *Republikanische Automaten* (*Automate republicane*, il. 66), realizat în acelaşi an, 1920. „Automatele” reprezintă doi foşti combatanţi, mutilaţi în război, dintre care unul poartă chiar o decoraţie; ele manifestează zgomotos, cu steaguri şi urale şi îşi exhibă mecanismele care le ajută să supravieţuiască, cârlige de metal, în loc de braţe, cu ajutorul cărora apucă, picioare de lemn, folosite la mers, precum şi un ansamblu de roţi dinţate, care le pune în mişcare. În peisajul arhitectural format din clădiri moderne, riguros desenate, se întrevăd principiile lui Le Corbusier, enunţate câţiva ani mai târziu, în textul programatic *Vers une architecture* (*Spre o arhitectură*), unde casa devenea o „maşină de locuit”, construită pe solide calcule inginereşti. Cele două blocuri de locuinţe, pictate în alb, turla roşie a bisericii din fundal, clădirea administrativă cenuşie, din prim-plan, par a fi nişte elemente cât se poate de reale ale peisajului urban modern, redate cu acribia detaliului, demnă de un arhitect; absenţa oricărei urme de viaţă, precum şi aspectul halucinant al celor două „automate” conferă însă tabloului o aură fantastică, înrudită cu „pictura metafizică” a celor doi artişti italieni menţionaţi.

În afară de reprezentarea peisajelor urbane ale metropolei germane postbelice, în lucrări cu mesaj politic şi social, George Grosz a abordat şi latura ironică a vieţii citadine moderne, specifică mai degrabă dadaismului francez. Astfel, în tabloul *Daum marries her pedantic automaton George in May 1920, John Heartfield is very glad of it* (*Daum se mărită cu automatul ei pedant, în luna mai 1920, iar John Heartfield este foarte bucuros*, il. 67), realizat în anul 1920, în tehnica mixtă acuarelă-colaj, cu ocazia căsătoriei artistului cu Eva Peters, scena s-a mutat în interiorul unei locuinţe urbane moderne. Prin uşa glisantă, larg deschisă, se zăreşte strada pustie, iar vizavi, un bloc de locuinţe, proiectat pe un cer albastru, fără nori; în colţul drept din partea superioară a

tabloului, este redat un sistem complicat de ferestre, care sugerează, poate, „transparența" vieții conjugale unde, prin sticla unui geam mai mare, închis printr-un cremon desenat în detaliu, se vede o fereastră mai mică, care are un canat ferecat cu un oblon din lemn, iar celălalt canat este pe jumătate acoperit, în mod domestic, cu o perdeluță, care dezvăluie privirii un ghiveci cu două flori; în mod simetric, în colțul din stânga este lipit portretul soției, pictat în stilul Renaşterii germane. Alternanța dintre accesibilitatea privirii, prin uşa deschisă, cu ocluzia ferestrei aproape opace, precum şi comparația, simetrică, dintre fereastră şi tablou, care nu este orice tablou, ci *portretul soției*, reprezintă o metaforă extrem de subtilă a căsătoriei. În ceea ce-l priveşte pe artist, el s-a transformat într-un „automat pedant", făcându-şi, cu multă ironie, autoportretul; în locul organelor interne şi-a aplicat un mecanism extrem de ingenios, format dintr-o maşină de calculat, un gramofon cu o placă, a cărui pâlnie îi ajunge, printr-un tub metalic, în gură, puse în funcțiune de un generator de curent electric, care se află sub controlul total al soției Daum (anagramă de la Maud), „dotată" cu două brațe şi vreo cinci palme. Conceput cu ocazia căsătoriei sale, acest colaj a ținut loc de invitație la nunta artistului.

Max Ernst, figură emblematică a grupării anarhice dadaiste de la Köln, a realizat, înainte de a se alătura suprarealiştilor de la Paris, o altă imagine a oraşului dadaist. În lucrarea *Dadaville* (*Oraşul Dada*, il. 68), realizată în anul 1924, care şoca, în primul rând, prin materialele folosite (ipsos pictat şi plută, aplicate pe carton), a reluat structura compozițională din lucrarea sa *La petite fistule lacrimale qui dit tic-toc* (*Mica fistulă lacrimală care spune tic-toc*, il. 69), din anul 1920; oraşul *dada* imaginat de pictorul german era un zid opac şi impenetrabil, proiectat pe cerul albastru-azuriu, prin care nu mai putea trece nici măcar picătura unei lacrimi, fapt ce l-a determinat pe Paul Eluard să exclame, într-o poezie dedicată artistului german: „Ochii lui se află într-un zid"[144]. Ceea ce se afla dincolo de zidul, comparat de André Breton cu „un fel de ecran, ca la cinema"[145], nu mai putea fi redat cu mijloacele picturii; utilizarea unor materiale atât de şocante care, prin tehnica *frotajului*, „intensifică iritabilitatea facultăților spiritului"[146], sugerau, poate, cu multă ironie, natura trecătoare dar rezistentă, în timp, a curentului dadaist. Max Ernst avea să reia structura compozițională a acestei lucrări într-o serie de *păduri*, realizate spre sfârşitul anilor '20, care au făcut trecerea spre imaginea suprarealistă a oraşelor sale pietrificate. Imaginea pădurii situate în vecinătatea oraşului avea să devină un *leitmotiv* al poeziei suprarealiste şi un *icon* al artei suprarealiste, care vor fi, în mai multe rânduri, invocate pe parcursul acestei lucrări (il. 70).

* * *

Odată cu definirea *suprarealității* ca realitate absolută, născută din comuniunea unor stări aparent contradictorii, visul şi realitatea[147], avangarda europeană păşea în ultima sa etapă creatoare, în care spiritul, emancipat de constrângerile pragmatice ale mediului imediat, putea circula neîngrădit prin lumea subconştientului, a amintirii şi a visului şi, prin puterea de evocare a fanteziei fără limite, putea să redea laturile nevăzute ale realității, în imagini tulburătoare, neliniştitoare, desprinse cu totul de universul fizic cunoscut; „suprarealitatea comportă existența, deasupra nivelului reprezentat de lumea cotidiană, a mai multor octave de lumi imaginare sau de planuri de realitate obiectivă, ignorate până în prezent de artistul clasic"[148].

Artistul devenea, astfel, un „visător desăvârşit, din ce în ce mai nemulțumit de soarta sa"[149], care, cutreierând prin „abisul" infinit al subconştientului său, de unde scotea la iveală aspecte surprinzătoare, nu aspira la depăşirea realului, ci numai la adâncirea acestuia.

După cum afirma André Breton în primul *Manifest al suprarealismului*, definiția pe care Pierre Reverdy a dat-o imaginii, bazate pe analogie, a avut o influență covârşitoare la formarea noii estetici suprarealiste: „Imaginea este o creație pură a spiritului. Ea nu se poate naşte dintr-o comparație, ci din *apropierea* a două realități, mai mult sau mai puțin îndepărtate. Cu cât raporturile a două realități apropiate vor fi mai depărtate şi mai juste, cu atât imaginea va fi mai puternică – şi cu atât puterea ei emotivă şi realitatea poetică vor fi mai mari"[150]; Pierre Reverdy completa, în articolul său despre *imagine*: „O imagine nu este puternică pentru că este *brutală* sau *fantastică* – ci pentru că asocierea de idei este îndepărtată şi justă [...] Analogia este un mijloc de creație – Este o *asemănare de raporturi*; ori, de natura acestor raporturi depinde forța ori slăbiciunea imaginii create"[151]; ideea nu era nouă, ea fusese enunțată de F.T. Marinetti în *Manifestul tehnic al literaturii futuriste* (1912) („Analogia nu este altceva decât iubirea profundă care uneşte lucrurile disparate, aparent diferite şi ostile"[152]), reluată şi în *Distrugerea sintaxei, imaginația fără fire şi cuvinte în libertate* (1913), unde teoreticianul futurismului italian adăuga: „Cu cât imaginile conțin raporturi vaste, cu atât ele păstrează mai mult forța de a stupefia"[153].

ORAŞUL SUPRAREALIST

Imaginea oraşului suprarealist a fost prefigurată, cu un deceniu înaintea apariției ultimului curent de avangardă, de peisajele urbane *metafizice* ale pictorului italian Giorgio de Chirico, care a fost receptat ca un artist suprarealist *avant la lettre*. Oraşul din pictura metafizică a lui de Chirico este un spațiu teatral încărcat de istorie, unde, din urbanismul somptuos al Renaşterii, au rămas numai liniile simplificate şi schematizate ale spațiilor enigmatice, redate în trei coordonate: *liniște*, *absență* şi *vid*.

Pictura metafizică a artistului italian, realizată în perioada 1909-1918, îşi are obârşia în filozofia lui Arthur Schopenhauer, dar mai ales în opera lui Friedrich Nietzsche, a cărei noutate consta, în opinia pictorului, „într-o stranie şi profundă poezie, infinit de misterioasă şi solitară, care se bazează pe *Stimmung* (atmosferă, în sens moral) se bazează, spun, pe *Stimmung*-ul unei după-amiezi de toamnă, când cerul e limpede şi umbrele sunt mai lungi decât vara, deoarece soarele e mai jos. Această senzație extraordinară se poate simți [...] în oraşele italiene şi în câteva oraşe mediteraneene, ca Genova sau Nisa; dar oraşul italian unde se iveşte prin excelență acest extraordinar fenomen este Torino”[154]. Nostalgia peisajului elen, din localitatea natală Volos, de unde legenda spune că s-au îmbarcat argonauții şi au pornit în căutarea lânii de aur, descoperirea poeziei „misterioase şi solitare” a textelor lui Nietzsche, precum şi oraşul Torino, oraşul piețelor şi al statuilor, unde filozoful german şi-a trăit ultima parte a vieții, au generat peisajele urbane *metafizice* ale pictorului italian, între care seria de *piazze d'Italia* ocupă un loc de frunte. În anul 1911, în drum spre Paris, de Chirico s-a oprit pentru câteva zile la Torino; această şedere l-a marcat profund, iar când a ajuns în capitala franceză, a transpus *din memorie* arcadele, specifice capitalei piemonteze, Molul Antonellian, piețele şi statuile din Torino, luând astfel naştere peisajele sale urbane metafizice; „entuziasmul lui de Chirico pentru Torino este de înțeles, pentru că acest oraş este unul dintre cele mai curioase şi mai de neuitat din întreaga Europă”[155]. Referitor la arcade, a căror revelație a avut-o la Torino,

artistul mărturisea: „Nimic nu se compară cu misterul unei *arcade* – inventate de romani. O stradă, un arc: soarele pare diferit atunci când scaldă în lumină un zid roman. În toate acestea, există ceva de un mister mult mai trist decât în arhitectura franceză. Şi, de asemenea, mai puțin feroce. Arcada romană este o fatalitate”[156].

În scenele citadine ale pictorului italian, „elementele cu tonuri antice (portice, turnuri, statui, ambarcațiuni cu vele) conviețuiesc alături de elemente aparținând societății moderne (coşuri de fabrici, trenuri, tunuri) şi vieții cotidiene (banane, anghinare, mănuşi de cauciuc, biscuiți...)”[157], creând un spațiu metafizic în care „timpul pare închis, suspendat într-o dimensiune metaistorică, mitică, ce este caracterizată printr-un scurtcircuit straniu între trecut, prezent şi viitor”[158].

Seria de lucrări reprezentând *piazze*-le sale italiene sunt rezultatul contopirii mai multor elemente constructive din diferite oraşe europene, Florența şi Torino, *oraşul pătrat*, în primul rând, apoi Parisul şi oraşul german München. În tabloul *Piazza d'Italia* (*Piață italiană*, il. 71), realizat în anul 1913, se întâlnesc toate elementele recurente oraşului metafizic dechirichian, cu evidente rapeluri la oraşul Torino: strada lungă şi dreaptă, mărginită de arcade umbrite, care îşi urmează încă traiectoria din planul urbanistic roman şi care ajunge într-o piață spațioasă, de unde, în zilele senine, se văd, în depărtare, munții; în piață, statuia Ariadnei şi doi bărbați care îşi strâng mâna; în planul îndepărtat, în poziție centrală, un turn pe care flutură două steaguri galbene, care obturează privirea spectatorului; tot în plan îndepărtat, la orizont, un tren străbate liniştit tabloul, de la dreapta la stânga, cu locomotiva fumegând. Întreaga scenă este inundată de o lumină misterioasă şi ireală, lumina unui amurg de toamnă; pieței lui de Chirico sunt, mai degrabă, nişte spații ale imaginației şi ale memoriei culturale, populate de umbre, de statui şi de simulacre ale figurii umane. Dacă în tablourile din prima perioadă metafizică, unde perspectiva era eliminată, iar personajele şi statuile, de cele mai multe ori fără cap, erau reprezentate cu spatele la privitor, în cea de-a doua etapă, din care face parte şi seria *piazze*-lor, perspectiva se adânceşte, iar oamenii şi statuile capătă consistență şi se întorc cu fața la spectator (în cazul de față, statuia o înfățişează pe Ariadna, iar cei doi bărbați reprezintă, în galeria personajelor lui de Chirico, tipul de „burghezi”). Artistul italian a fost printre primii pictori moderni care au intuit şi au redat ambiguitatea lumii vizibile; futuristul Ardengo Soffici scria, în anul 1914, în revista „Lacerba” (citat de Guillaume Apollinaire în volumul *Cronici de artă*) că „G. De Chirico este, mai presus de orice, cu desăvârşire modern”, iar pictura lui „am putea-o defini [ca pe] o scriitură a visului. Cu ajutorul succesiunii aproape infinite de arcade şi fațade, a

unor ample linii drepte, a maselor imanente de culori pure, a clarobscururilor aproape funerare, el izbuteşte să exprime într-adevăr acest sens al vastității, al solitudinii, al imobilității, al extazului pe care unele spectacole ale amintirii îl trezesc uneori în sufletul nostru. [...] G. De Chirico ştie să exprime ca nimeni altul melancolia patetică a unui frumos amurg într-o veche cetate italiană unde, în fundul unei piețe solitare, dincolo de decorul de logii, porticuri şi monumente vechi, se v[ede] un tren care scoate nori de fum [...]"[159].

Tabloul *Gare Montparnasse* (*Gara Montparnasse*, il. 72), realizat în anul 1914, este „unic în opera timpurie a lui de Chirico, pentru că descrie, în mod deschis, o structură modernă, comercială, reconstruită în mod radical în acei ani"[160], care se afla vizavi de apartamentul unde locuia pictorul, la Paris. După cum s-a văzut, gara constituise un *topos* favorit al artiştilor futurişti, Umberto Boccioni şi Carlo Carrà redaseră, la rândul lor, acest element important al oraşului modern, în lucrări care au fost analizate în acest capitol; pentru Giorgio de Chirico, ca şi pentru Umberto Boccioni, gara reprezenta mai ales o stare sufletească, ambii artişti simțind nevoia să sugereze stările emoționale chiar în titlul pânzelor care reprezentau gara; astfel, pictorul futurist şi-a numit tripticul *Stări sufleteşti*, compus din tablourile *Rămas bun, Cei ce pleacă* şi *Cei care rămân*, iar de Chirico şi-a subintitulat lucrarea *Melancolia plecării*.

În tabloul *Gara Montparnasse*, pictorul italian a redat clădirea din fier şi sticlă a gării pariziene, printr-un „schelet de beton protoraționalist"[161], limbajul său pictural îmbogățindu-se cu un nou element: *zidul*, care împarte în două părți, pe orizontală, spațiul tabloului, cu rolul de a despărți partea vizibilă, din fața zidului, de tărâmul nevăzut şi misterios din spatele acestuia. Comunicarea dintre cele două spații se face prin panta ascendentă a peronului, unde se află două siluete umane, fantomatice, care lasă niște umbre prelungi pe asfalt; la capătul peronului, aşteaptă o locomotivă fumegând. În partea văzută a spațiului pictural, arhitectura modernă a gării, supraînălțată pe stâlpi de beton, se învecinează cu obiecte „domestice", obişnuite în viața de zi cu zi, cum ar fi draperia în dungi, din stânga tabloului, precum şi buchetul de banane, încă verzi, pe care cele două personaje le lasă în urmă. Din cealaltă parte a zidului, acolo unde are loc misterul plecării, nu se vede decât un turn, cu ceasul încremenit la ora 13h28, pe care flutură multe steaguri albe şi locomotiva cu aburi; spațiul de *dincolo* de zid este străbătut de un vânt straniu, care face ca steagurile albe să se agite spre stânga, dar care nu influențează deloc aburii locomotivei. Întreaga scenă metafizică a gării, învăluită într-o atmosferă imobilă, rarefiată şi silențioasă, într-o stranie lipsă de acțiune şi un sens misterios al aşteptării, se afla într-o antiteză absolută cu tablourile futuriştilor, care redaseră mai degrabă agitația şi frenezia călătoriei cu trenul. Tabloul lui

de Chirico reprezenta oare transpunerea unei plecări sau, mai degrabă, neputința plecării, ştiut fiind faptul că, la Paris, pictorul era încontinuu mistuit de dorul de casă, de Italia, unde visa să se întoarcă, dar nu-şi putea realiza visul, din cauza costurilor ridicate ale unei călătorii cu trenul.

Dimensiunea *metafizică* a acestui tablou (unde era redată o gară care nu avea, de fapt, trăsăturile unei gări reale, cu atât mai mult ale unei *anumite* gări, cum ar fi gara Montparnasse) a fost definită chiar de pictor: „este chiar liniştea din frumusețea irațională a materiei care mi se pare metafizică [...] şi cu atât mai metafizice îmi par obiectele care, prin claritatea culorilor şi prin exactitatea măsurilor, se află la antipodul oricărei confuzii şi nebulozități”[162]. În *Cântecul gării*, compus tot la Paris, în aceeaşi perioadă, artistul îşi exprima sentimentele contradictorii pe care i le declanşa acest *topos* citadin, fericire şi suferință, spirit ludic şi iminența unei catastrofe: „Gară mică, gară mică, câtă fericire îți datorez. Priveşti de jur-împrejur, de la stânga la dreapta, chiar şi în spatele tău. Steagurile tale, care se zbat nebuneşte, de ce suferă? [...] *Fericirea gării* vine spre noi şi pleacă de la noi transfigurată. Gară mică, gară mică, tu eşti o jucărie divină. [...] În spatele zidurilor viața înaintează ca o catastrofă”[163].

În intenția de a alege dintre peisajele urbane ale lui Giorgio de Chirico acele tablouri care au ca sursă de inspirație metropola modernă, alături de o piață din Torino şi de o gară din Paris, lucrarea *Misterul şi melancolia unei străzi* (il. 73), realizată în anul 1914, completează peisajul citadin dechirichian.

Tabloul, de un tulburător dramatism, se împarte între o lume a întunericului şi o lume a luminii; partea întunecată este pustie şi înspăimântătoare, chiar şi vagonul gol, cu uşile larg deschise, induce senzația de nelinişte profundă; de altfel, vagonul, cu uşile ferecate sau deschise, constituie un element care apare în tablourile din această perioadă şi reprezintă, poate, o reminiscență a plimbărilor pe care pictorul obişnuia să le facă în triajul gării Montparnasse, din apropierea locuinței sale pariziene. Nici partea luminată a tabloului nu oferă vreun sentiment mai reconfortant, pentru că personajul vesel şi inocent, care este fetița ce aleargă rostogolind un cerc, nu este decât o umbră care se îndreaptă spre o altă umbră, care pare a fi umbra unei statui victoriene. Întreaga compoziție se configurează printr-o serie de linii oblice, ale căror puncte de fugă intră în conflict, creând o atmosferă de tensiune vizuală. Cele trei coordonate ale spațiului „metafizic” dechirichian, *liniştea*, *absența* şi *vidul* par a fi ajuns la apogeu în acest tablou, unde lumea întunericului este pustie, lumea diurnă este populată de umbre, perspectivele clădirilor nu au nici o legătură cu punctele de fugă ale compoziției picturale, nimic din ce vedem nu este real, deşi totul ar putea fi cât se poate de real; „noi, metafizicienii, am sanctificat realitatea”[164], scria de Chirico în anul 1919 şi se baza pe intuițiile sale: „sunt

mult mai multe mistere în umbra unui om care se plimbă, la soare, decât în toate religiile din trecut, prezent şi viitor”[165].

Meditațiile metafizice ale pictorului italian, expuse sub forma unor scrisori adresate, în perioada 1911-1918, lui Guillaume Apollinaire, pe care poetul francez le făcea publice în cadrul *Seratelor* sale pariziene, l-au influențat puternic pe André Breton atunci când a redactat *Manifestele suprarealismului*; s-a demonstrat cu argumente ponderea importantă pe care au avut-o scrisorile artistului italian, scrise în limba franceză şi publicate abia în anul 1955, în definirea conceptelor suprarealiste de către André Breton[166]. Astfel, Giorgio de Chirico, care nu a acceptat niciodată integrarea sa în vreun curent artistic, a fost un suprarealist *avant la lettre* nu numai prin pictura sa, dar şi prin considerațiile sale teoretice.

În pictura suprarealistă oraşul şi-a pierdut treptat *forma urbis*; redus la un morman de cutii de diferite forme şi mărimi, ordonate vertical pe un promontoriu, ca în tabloul *La Cité des promesses* (*Oraşul promisiunilor*, il. 74), realizat de Alberto Savinio în anul 1928, care oferea o viziune ludică şi impenetrabilă asupra unui oraş-de-jucărie. Zig-zagul liniilor frânte, precum şi paleta coloristică aminteau de oraşul-cristal al lui Abraham Walkowitz din tabloul *Improvizație asupra oraşului New York* (il. 40); la pictorul italian însă, natura enigmatică a cutiilor, cu diferite forme de clădiri şi de zgârie-nori, puse de-a valma, nu mai reprezintă decât structura exterioară a oraşului, învelişul lui material; în mod ironic, pictorul insinua că „oraşul promisiunilor” devenise, de fapt, un oraş golit de conținut; ideea, precum şi structura compozițională ale acestui tablou l-au inspirat pe René Magritte la realizarea, în anul 1961, a unei lucrări, care, intitulată *La poitrine* (*Pieptul*, il. 75), capătă o cu totul altă semnificație.

Aceeaşi formă amorfă a oraşului, rezultată, de data aceasta, prin suprapuneri succesive de straturi geologice, a revenit la o serie de tablouri pictate de Max Ernst în perioada 1933-1937.

În lucrarea *La ville pietrifiée* (*Oraşul pietrificat*, il. 76), realizată în anul 1933, prima, în ordine cronologică, din această serie, istoria se conjugă cu geologia şi cu biologia, fosilele se amestecă cu trupurile omeneşti, păsările şi insectele se nasc din frunze, iar „acest țesut de vieți şi de metamorfoze sugerează o renaştere a umanității”[167]. În partea superioară a conglomeratului geologic sunt redate resturile pietrificate ale vechilor civilizații, „metafora unei arheologii intime”[168], atinse de lumina ireală a unui disc lunar alb, care străluceşte pe un cer pustiit; în partea „vie” a oraşului, nuanțele de maro şi de cărămiziu se împletesc cu tuşele de verde-închis ale plantelor.

Imaginea diurnă a *Oraşului întreg* (*La ville entière*, il. 77), din perioada 1935-1936, a fost invadată de regnul vegetal, de plante şi de flori multicolore,

sub razele unui soare alchimic; perspectiva este mai apropiată, iar lemnul a înlocuit piatra. Oraşul pare a fi acum un labirint ascendent, regenerat din sinuozitățile carnivore ale vieții vegetale, care îşi înalță „etajele" ca un altar proiectat în lumina neverosimilă a zilei.

Încă din *Manifestul fondator al futurismului*, publicat în februarie 1909, locomotiva devenise un leitmotiv al picturii de avangardă. F.T. Marinetti a desenat „locomotivele cu pieptul lor larg, care duduie pe şine ca nişte cai uriaşi de oțel cu hamuri de țevi"[169] în *Rideau drapé* (*Draperie*, il. 78), lucrare realizată în anul 1915, care se înscria în seria de *cuvinte-în-libertate*, unde cuvintele înlocuiau imaginile, iar imaginile completau conținutul cuvintelor; aşa cum s-a afirmat, „*cuvintele-în-libertate* futuriste nu erau un proiect definit şi, într-o oarecare măsură închis, precum scriitura automată a suprarealiştilor, ci mai degrabă o experimentare mereu deschisă pentru noi ipoteze de lucru"[170]. F.T. Marinetti a încercat să „schematizeze", în cuvinte, săgeți şi desene, imaginea dinamică, plină de splendoare, precum şi gama de culori a fenomenului optic reprezentat de aurora boreală, aflată, după indicațiile sale, „la o înălțime de 75 de mile", pe care a descris-o, în această lucrare, ca pe o „perdea de raze", o „difuziune de raze alfa sau de atomi gazoşi sau de atomi *helium* sau de atomi *coronium*"; sub „razele catodice" ale soarelui, înfruntând „zona magnetică" a pământului, locomotivele fumegând vin şi pleacă din gara Eidsworld, unde ajunge şi un automobil. Pentru Marinetti, ca pentru toți futuriştii, locomotiva, trenul, automobilul reprezentau nişte cuceriri ale tehnologiei moderne care puteau ajunge până la capătul lumii, la Polul Nord.

Locomotivele şi trenurile au revenit obsesiv şi în oraşele *metafizice* ale lui Giorgio de Chirico; locomotiva din care se ridica un nor de aburi alb şi trenurile care apăreau la orizontul fiecăruia dintre peisajele sale urbane constituiau atât nişte reminiscențe biografice, dar şi un simbol al poeticii sale metafizice. Trenul care trecea chiar pe lângă gardul din spatele grădinii casei sale părinteşti din Volos, desele călătorii cu trenul ale tatălui său au constituit amintiri din copilărie care i s-au întipărit adânc în memorie şi care s-au combinat apoi cu propriile sale călătorii cu trenul, lungi şi obositoare, după ce a părăsit Grecia natală; de asemenea, mitica îmbarcare a argonauților plecați în căutarea Lânii de Aur, care ar fi avut loc chiar în Volos, şi-a găsit, poate, formularea modernă în trenul care se vede alunecând, la orizontul pânzelor sale, din perioada metafizică. Pentru Giorgio de Chirico locomotiva, care întotdeauna scoate aburi albi de fum, simboliza plecarea spre tărâmuri noi şi necunoscute, melancolia, dar şi anxietatea călătoriei.

La René Magritte imaginea neaşteptată a unei locomotive „înfipte" într-un şemineu, aşa cum apare în tabloul *La durée poingardée* (*Timpul înjunghiat*,

il. 79), realizat în anul 1939, duce cu gândul la un principiu suprarealist, după care alăturarea neaşteptată a două obiecte foarte diferite între ele se baza pe o afinitate secretă între acestea, afinitate care inducea spectatorului o stare de şoc. În cazul de față, analogia dintre cele două obiecte este că amândouă „fumegă", scot fum. Tabloul a fost comentat de artistul însuşi, într-o scrisoare adresată lui Hornik, unde respingea, cu multă ironie, orice explicație de natură psihologică sau filozofică a picturii sale: „M-am gândit deci să pictez imaginea unei locomotive. Plecând de la această posibilitate, problema se punea astfel: cum să pictez această imagine în aşa fel încât să evoce misterul. [...] Imaginea unei locomotive este *foarte* familiară, misterul ei nu este perceput. Pentru ca misterul ei să poată fi evocat, o altă imagine *foarte* familiară – lipsită de mister – imaginea unui şemineu dintr-o sufragerie a fost alăturată imaginii locomotivei. [...] M-am gândit să alătur imaginea unei locomotive de imaginea unui şemineu dintr-o sufragerie într-un moment de „prezență de spirit". [...] *Nu am avut nici o idee*, nu m-am gândit decât la o *imagine*. [...] *La durée poingardée* nu este decât o imagine. [...] Vă gândiți la Bergson sau la Proust când priviți acest tablou. Aceasta mă onorează [...] Titlul *La durée poignardée* constituie el însuşi o imagine (formată din cuvinte) care se alătură unei imagini pictate. Cuvântul *durée* a fost ales pentru adevărul poetic – adevăr dobândit prin alăturarea acestui cuvânt cu imaginea pictată – şi nu într-un sens filozofic în general, nici bergsonian, în particular"[171].

Realizat pentru colecționarul Edward James, care îi comandase pictorului trei uleiuri, de mari dimensiuni, pentru sala de bal din reşedința sa londoneză, tabloul redă interiorul unei locuințe burgheze din acea vreme, unde un şemineu, două sfeşnice, un ceas şi o oglindă imensă îşi găsesc locul firesc. Atmosfera creată este însă cât se poate de enigmatică, de misterioasă; camera pare golită de mobilier, sfeşnicele nu au lumânări, oglinda este neagră, în ciuda luminii puternice care vine din dreapta tabloului; şemineul constituie, de asemenea, un spațiu simbolic, aflat la interferența spațiului interior cu spațiul exterior, lumea interioară cu lumea exterioară, realul, cu aburul visului. În mod formal, obiectele prezentate se află într-un echilibru perfect față de pătratul şemineului şi acela al oglinzii, de dimensiuni comparabile; partea superioară a oglinzii rămâne însă nevăzută, pentru că iese din cadrul tabloului, iar pendula şi dublul său, reflectat în oglindă, par a trece de *cealaltă* parte a oglinzii; umbra prelungă a locomotivei pătrunde în zona întunecată a şemineului, rămasă în penumbră. În atmosfera „împietrită", încercarea artistului de a face vizibil invizibilul şi de a pune în lumină regatul umbrelor atinge dimensiuni nebănuite în redarea misterului lumii, de care René Magritte era atât de atras.

Straniu şi misterios este şi peisajul urban din picturile lui Paul Delvaux, unde atmosfera se înrudeşte cu aceea din tablourile lui Giorgio de Chirico sau din pânzele lui René Magritte, pe care pictorul belgian i-a recunoscut drept maeştri.

În tabloul *La rue du tramway* (*Strada cu tramvai*, il. 80), realizat în anul 1938, fabrica din cărămidă roşie, cu două coşuri înalte, precum şi gazometrele din fundal, sugerează periferia industrială a unui oraş; pe strada redată în detaliu, cu pietrele lipsă din caldarâm, îşi face apariția, şerpuind, un tramvai, minuțios desenat, care nu sfidează cu nimic realitatea; dar spațiul citadin este populat de nuduri de femei, expuse la balcoane şi la ferestre, într-o aşteptare perpetuă, care le exhibă frumusețea corpurilor. Aşteptarea are loc într-un *prag*, într-un spațiu de frontieră între exterior şi interiorul caselor, acolo unde evenimentul se întâmplă, ar trebui să se întâmple sau nu se va întâmpla niciodată; aşteptarea are o gestică muzeală, iar siluetele imobile şi hipnotice ale femeilor sunt puse în scenă într-un decor ce trădează ocupația acestora. Pictate din față sau din profil, cu nuditatea semi-ascunsă după o draperie violetă sau în spatele unei funde imense roşii, care le acoperă sânii, niciodată identitatea curtezanelor nu este pe deplin dezvăluită. Felinarele care ard, în dreptul fiecărei case, precum şi luminile aprinse ale tramvaiului, sugerează o atmosferă crepusculară, atunci când începe activitatea într-un cartier rău famat.

În multe dintre tablourile sale, Delvaux a redat atmosfera din cartierele bruxelleze, începând cu perioada dintre cele două războaie, dar mai ales după cel de-al doilea război mondial, până prin anii ’70. Unul dintre elementele recurente ale peisajelor sale citadine a fost tramvaiul, pentru care a făcut o fixație încă din copilărie, când, după spusele sale, la vârsta de trei ani, de la balconul locuinței părinteşti, privea trecând primele tramvaie electrice, care scoteau un zgomot infernal, pe care le asemuia cu o „casă în mişcare prin piața publică, [un] mobilier mobil al străzilor din Bruxelles”[172]. Pentru interesul şi pasiunea pe care le-a arătat, de-a lungul timpului, reprezentării minuțioase a tramvaielor, în pânzele sale, Delvaux a fost denumit un „arhivist” al acestui mijloc de transport, pentru că a reconstituit „prin desene şi machete succesive, evoluția tehnică a tramvaielor urbane, de la cele trase de cai, apoi electrice, până în zilele noastre, fără ajutorul vreunui document, indicând modificările survenite la osii, tampoane, frâne, troleie, caroserii”[173].

Una dintre puținele lucrări realizate de Paul Delvaux care este inspirată din realitate este tabloul *La ville inquiète* (*Oraşul neliniştit*, il 81), realizat în anul 1941, marcat, în mod evident, de evenimentele tragice ale celui de-al doilea război mondial. Tema oraşului care a supraviețuit propriului destin este redată printr-un decor antic, cu temple, coloane, propilee, statui, porți ce amintesc de oraşele Greciei şi Romei antice; în fundal, la poalele munților,

apare, fantomatică, imaginea altui oraş, asemănător. Spațiul urban este supra-populat de subconştientul freudian; personaje istorice, personaje reale sau imaginare, de ambele sexe, de toate vârstele, îmbrăcați, costumați, nuduri, semi-nuduri, amestecați cu schelete şi cu cranii, împietriți în poziții teatrale, care „generează un labirint de priviri hipnotizate care, fără să se întâlnească, creează o rețea complexă de relații spațiale”[174]. Realitatea dramatică a acestui oraş naufragiat devine palpabilă mai ales prin expresia de neliniște, de frică şi de panică care se citeşte pe chipurile personajelor; „suntem în prezența angoasei şi a fricii atemporale din fața răului”[175].

Paul Delvaux a mărturisit că subiectul acestui tablou i-a fost dictat de angoasa pe care i-a produs-o războiul şi a dezvăluit câteva detalii din timpul realizării acestei picturi: „Trăiam atunci într-o stare de mare tensiune care mă împingea, desigur, să compun o operă dramatică. Am pictat tabloul dintr-o dată, mai întâi cu ajutorul a numeroase desene, dar odată compoziția pusă pe pânză, am inventat, am improvizat, zi de zi, cu un foarte mare entuziasm”[176].

Una dintre particularitățile artei lui Paul Delvaux este aceea că realul nu poate fi separat de imaginar; fantezia, erotismul şi onirismul din acest tablou trimit, dincolo de destinul fiecărui individ în parte, la istoria imemorială a omului, al cărei depozitar este numai oraşul. După cum scria André Breton, „seva suprarealistă” a operei lui Paul Delvaux se ridică într-o mare „arteră de visare”, pictorul belgian „a făcut din univers imperiul unei femei, mereu aceeaşi, care domneşte peste marile foburguri ale inimii”[177].

CONCLUZII

După trecerea în revistă a diferitelor poetici de reflectare a oraşului modern, în poezie şi artele plastice, în cadrul mişcărilor de avangardă europene, se pot desprinde mai multe concluzii.

O primă observație este aceea că nu se poate face o distincție clară între curentele de avangardă; apărute aproape simultan, cum a fost cazul futurismului, cubismului şi expresionismului sau aflate într-o prelungire aproape imperceptibilă, cum a fost cazul suprarealismului, născut din ramura franceză a dadaismului, acestea s-au influențat reciproc şi au împrumutat unele de la altele diferite concepte şi tehnici compoziționale, luptându-se pentru întâietate. Chiar şi evoluția unui artist putea transgresa de la un curent la altul sau nu se putea integra în niciun curent de avangardă. Carlo Carrà, de pildă, unul dintre fondatorii futurismului, s-a aplecat apoi asupra picturii metafizice, intrând în conflict cu Giorgio de Chirico; Robert Delaunay, pictor cubist, a lucrat alături de expresioniştii de la *Blaue Reiter*, după care a inventat orfismul, considerat a fi o altă fază a cubismului sau Max Ernst, după lansarea sa fulminantă ca pictor dadaist, a devenit celebru prin tablourile sale suprarealiste, ori Francis Picabia, pictor cubist, la origine, a trecut prin dadaism, pentru a adopta apoi formele cele mai abstracte şi exemplele pot continua. Un caz şi mai relevant pentru neputința de a trasa nişte delimitări clare între curentele de avangardă a fost Giorgio de Chirico care, prin peisajele sale metafizice, realizate în perioada 1909-1918, a fost considerat un suprarealist *avant la lettre*, tot ceea ce a pictat ulterior nu a ieşit din sfera suprarealismului, deşi artistul însuşi a renegat cu vehemență încadrarea sa în orice curent de avangardă, deşi frecventa cercurile avangardiste pariziene. Iar în ceea ce-l priveşte pe Paul Klee, care este considerat un pictor expresionist, deşi multe dintre peisajele sale citadine sunt cubiste sau chiar suprarealiste.

Referindu-ne la tematica urbană reflectată în arta de avangardă, se pot schița următoarele considerente generale, în cadrul fiecărui curent.

Futurismul, care a fost primul curent de avangardă, a avut ideologia cea mai coerent formulată şi existența cea mai îndelungată, supraviețuind, prin

adaptări succesive, tuturor celorlalte curente avangardiste, până aproape de cel de-al doilea război mondial. Lansat în februarie 1909, printr-un manifest fondator, unde trăsăturile metropolei moderne industrializate constituiau o sursă importantă de inspirație, ideologia futuristă s-a răspândit cu multă repeziciune în toată lumea, atât prin traducerea şi publicarea numeroaselor manifeste, dar şi prin organizarea de expoziții. Mentorul şi propulsorul futurismului, F.T. Marinetti, a condus mişcarea până aproape de moartea sa, survenită în anul 1944; cu o personalitate debordantă şi molipsitoare, de cele mai multe ori antipatizat şi luat în derâdere, scriitorul italian a dus o campanie exemplară de promovare a mişcării futuriste, fără a-şi cruța nici forțele, nici averea personală. Despre ecourile europene ale *Manifestului* său fondator se cunosc multe date, dar se ştie mai puțin faptul că, la câteva luni de la publicarea lui în ziarul „Le Figaro", manifestul s-a tradus şi s-a publicat în Japonia, în revista „Subaru", intelectualii japonezi fiind, de atunci, la curent cu toate manifestările futuriste din Europa. Primul curent de avangardă a avut o influență covârşitoare în epocă, fapt mai puțin recunoscut astăzi. Astfel, după o conferință a lui F.T. Marinetti la Londra, din anul 1910, şi mai ales după expoziția pictorilor futurişti de la Sackville Gallery, din martie 1912, expoziție vizitată de peste 40.000 de persoane, dar hulită de criticii de artă, artiştii englezi au fost puternic marcați de noul curent italian; Christopher Nevinson a şi publicat ulterior, împreună cu F.T. Marinetti, manifestul *Vital English Art*. Tot în anul 1910, în urma unei conferințe a lui F.T. Marinetti la Sankt Petersburg, despre care nu se ştiu multe lucruri, urmată de altă conferință în Rusia, din anul 1914, s-a născut futurismul rus, care i-a avut ca protagonişti pe Vladimir Maïakovski, Mikhaïl Larionov şi pe Natalia Gontcharova, ultimii doi realizând sugestive imagini urbane. Expozițiile pictorilor futurişti în Germania, din perioada 1912-1914, la Berlin, München, Karlsruhe, Leipzig, au lăsat urme adânci în tehnica redării peisajelor urbane ale artiştilor expresionişti, dintre care Ludwig Meidner, ale cărui orașe apocaliptice au fost analizate, a fost unul dintre exemplele notabile. În fine, influența futurismului asupra cubismului francez este poate cea mai evidentă, atât la Robert Delaunay, care şi-a disputat cu Umberto Boccioni întâietatea asupra conceptului de simultaneitate în pictură, dar şi la Fernand Léger sau la Felix Delmarle, toți creatori de imagini citadine valoroase. Chiar şi Guillaume Apollinaire, mentorul cubismului francez, a fost subjugat de personalitatea lui F.T. Marinetti; după întâlnirea cu poezia acestuia, el a renunțat la punctuație, adoptând teoria marinettiană a *versului liber* şi a scris cronici elogioase la adresa pictorilor futurişti (odată cu prima expoziție de la Paris, puternic mediatizată, din 5-24 februarie 1912, de la Galeria Bernheim-Jeune). Iar când

s-a deschis grandioasa expoziție de avangardă de la New York, la Armory Show, din luna februarie 1913, organizatorii americani au numit-o expoziție de artă futuristă, pentru că ei percepeau întreaga mişcare de avangardă europeană drept futurism. Din păcate, după moartea lui F.T. Marinetti, soția acestuia, pictorița Benedetta Cappa, dorind să împlinească testamentul celebrului soț, de a dona statului italian arhivele futurismului şi întreaga sa colecție de artă, s-a lovit de refuzul autorităților de a primi donația; pentru faptul că F.T. Marinetti era un proscris, ca fascist şi fost membru al partidului lui Mussolini, dar şi pentru a disimula ruşinea înfrângerii, alături de forțele naziste, statul italian a refuzat să primească o bogată colecție de documente şi de opere de artă, care s-a risipit apoi în nenumărate colecții particulare.

Deşi abordarea tematicii citadine nu a fost una dintre prioritățile artiştilor cubişti, propensiunea lui Robert Delaunay asupra reprezentării Parisului şi a lui Fernand Léger spre transpunerea realităților moderne ale oraşului a generat un număr impresionant de opere, parte dintre ele analizate în lucrare, care au îmbogățit imagistica urbană cu elemente inovative foarte valoroase. Pictori futurişti au fost, la rândul lor, influențați de cubismul francez, de cele mai multe ori, în urma unei şederi mai îndelungate la Paris. De asemenea, influențele cubiste au pătruns şi în Germania, odată cu expozițiile lui Picasso de la Berlin (1909 şi 1911), precum şi cu prima expoziție a grupării *Blaue Reiter* de la Galeria *Der Sturm*, din Berlin (1911), unde a expus şi Robert Delaunay.

Tema citadină a fost pe larg transpusă în tablourile expresioniste; mult diferită de frenezia urbană şi de entuziasmul latin al futurismului italian, aceasta a fost tratată în spirit nordic, neguros şi romantic, unde metropola a însemnat mai ales angoasă, nelinişte, chiar groază, desfrâu şi dorință de evadare, prin sinucidere. Războiul a amplificat aceste stări sufleteşti, adăugând, în galeria de trăiri pe care le-a suscitat oraşul expresionist, revolta în fața discrepanțelor sociale, deznădejdea şi cruzimea.

Reprezentarea oraşului a prins contur mai cu seamă în ramura germană a curentului dadaist, ca protest față de peisajele urbane expresioniste. Metropola americană şi-a făcut apariția în avangarda europeană prin fotomontajele lui Paul Citröen, iar aspectele traumatizante ale oraşului postbelic au fost redate, sub influența declarată a lui Giorgio de Chirico, în tablourile lui George Grosz, prezentate la prima expoziție dadaistă de la Berlin, din luna iunie 1920.

Tot artiştilor germani, expresionişti sau dadaişti, li se datorează o bogată colecție de reprezentări grafice ale oraşului, care au lărgit modalitățile artistice de exprimare plastică.

Suprarealismul a îmbogățit imagistica citadină cu elemente nemaiîntâlnite până atunci; de la peisajele urbane metafizice ale lui Giorgio de Chirico

sau ale lui Mario Sironi, la formele amorfe ale cetății, din ciclul de *Oraşe pietrificate* ale lui Max Ernst sau la oraşele onirice ale lui Paul Delvaux, iată numai câteva dintre noile transfigurări ale poeticii oraşului suprarealist.

O altă observație demnă de semnalat este aceea că, indiferent de evoluția sa, fiecare curent de avangardă a tins spre atingerea unei abstractizări sublimate, chiar şi în reprezentarea peisajelor urbane. Astfel, cel de-al doilea futurism, cum a fost numit futurismul postbelic, s-a caracterizat prin redarea abstractă a interioarelor sau a diferitelor aspecte contemporane ale oraşului, mai ales în pânzele lui Enrico Prampolini sau ale lui Fortunato Depero; cubismul a atins o abstractizare absolută, de pildă, în reprezentările lui Francis Picabia asupra New Yorkului sau în *Ferestrele* lui Robert Delaunay, iar expresionismul a căpătat valențe abstracte tot pe tărâmul american.

Dintr-o sumară analiză sincronică, pe orizontală, a tablourilor cu tematică citadină, realizate într-un an, în toate curentele de avangardă, se poate constata, de exemplu, că în anul 1911 s-au realizat aproape toate tablourile importante ale pictorilor futurişti, motivați, poate, de prima expoziție de la Paris, care se deschidea la 7 februarie 1912, la Galeria Bernheim-Jeune. Astfel, în anul 1911, Umberto Boccioni a pictat cele mai valoroase tablouri cu tematică urbană ale sale (*Oraşul care se înalță*, *Forțele unei străzi*, *Strada pătrunde în casă*, *Vederi simultane*, cele două variante ale tripticului *Stări sufleteşti*), Gino Severini a realizat *Bulevardul* şi *Amintiri din călătorie*, Carlo Carrà a creat cele două reprezentări ale gării din Milano, precum şi tablourile *Ce mi-a spus tramvaiul* şi *Lumini nocturne*, Luigi Russolo a pictat *Revolta*. Anul 1912 a fost mai bogat în tablouri cubiste, probabil şi datorită expoziției *Section d'Or*, inaugurată în luna octombrie 1912; astfel, Albert Gleizes picta *Podurile din Passy*, Férnand Léger realiza *Acoperişurile Parisului*, Francis Picabia crea tabloul *Paris*, iar Robert Delaunay încheia pânza *La Ville de Paris* şi începea ciclul *Ferestrelor*, în timp ce, la Berlin, Ludwig Kirchner picta *Piața Nollendorf*, iar în Cehia Egon Schiele reda, într-o serie de tablouri, oraşul Český Krumlov, de pe malul Vlatavei. Anul 1913 a fost marcat, pe de-o parte, de expoziția de artă avangardistă de la Armory Show din New York, unde Francis Picabia a fost singurul artist european care a participat la vernisare şi a pictat, cu ocazia acestei vizite, seria de 15 tablouri abstracte, având ca subiect metropola americană; pe de altă parte, la Paris, Gino Severini realiza seria de opere dedicată mijloacelor de transport moderne din capitala franceză (*Metrou nord-sud*, *Tramvai în mers*, *Autobuzul*), iar la Berlin, Ludwig Meidner crea seria de tablouri expozive asupra oraşului (*Eu şi oraşul*, *Oraşul apocaliptic* şi *Oraşul care arde*), iar Ludwig Kirchner începea seria scenelor străzii berlineze, continuată şi în anul următor. Analiza ar putea continua, dar,

din cele expuse până acum, se pot desprinde cel puțin două concluzii: impulsul pe care l-au dat marile expoziții de avangardă în crearea a numeroase opere valoroase cu subiect citadin, precum şi emulația care se forma în jurul unei asemenea expoziții şi, respectiv, marea varietate de modalități de expresie şi de tehnici picturale, utilizate pentru acelaşi subiect, care coexistau, în aceeaşi unitate de timp, de pildă pe parcursul unui an calendaristic, în cadrul curentelor de avangardă europene.

Dintre metropolele care au constituit o sursă de inspirație pentru artiştii de avangardă, poeți şi pictori, s-au detaşat Parisul, New York-ul şi Berlinul.

Parisul, capitala cubismului şi a suprarealismului, a fost transpus în numeroase pânze care au fost clasificate ca aparținând celor două curente de avangardă. New York-ul, care reprezenta imaginea ideală a oraşului modern, la care visau toți artiştii avangardişti europeni, a inspirat multe reprezentări cubiste, dadaiste ori expresioniste şi a adunat, ca într-un creuzet, prin expozițiile de la Armory Show, tot ce era mai valoros în arta de avangardă de pe vechiul continent; în fine, Berlinul a constituit un subiect exclusiv pentru artiştii expresionişti, care au redat, cu pasiune disperată, măreția şi decadența metropolei germane.

Dintre numeroasele opere artistice de avangardă care au avut ca subiect aceste oraşe, ne-am oprit la câteva, pe care le-am considerat a fi reprezentative în redarea imaginii specifice fiecărei dintre aceste metropole; criteriul de selecție nu a fost numai acela al notorietății, ci, în încercarea de a reflecta şi bogata varietate a modalităților de expresie, în cadrul aceluiaşi subiect, au fost analizate şi lucrări mai puțin cunoscute, care complinesc, într-un mod fericit, imaginea celor trei metropole.

PARISUL – TEMĂ A AVANGARDEI EUROPENE

Dacă a existat un pictor care a redat cu mai multă consecvență, admirație și pasiune, de-a lungul întregii sale cariere, imaginea Parisului, acela a fost, cu siguranță, Robert Delaunay. De la tabloul *Oraşul* 2 (il. 35), pictat în anul 1910, la cele 30 de reprezentări ale turnului Eiffel, realizate în perioada 1909-1920, până la lucrarea *La ville de Paris* (*Oraşul Paris*), de dimensiuni impresionante (2,70 m înălțime/4 m lățime), executată în doar 15 zile, pentru Salonul Independenților din 12 martie 1912 (lucrare reluată, în anul 1933), artistul francez a transpus, în manieră cubistă, diferite aspecte ale metropolei franceze.

Simbol al modernității și al progresului tehnologic, turnul Eiffel devenise, încă de la începutul secolului XX, o emblemă a Parisului. Pentru Robert Delaunay însă, acesta nu constituia un simplu motiv pictural, ca pentru mulți alți artişti, ci reprezenta „un simbol al comunicării cu lumea întreagă, metafora unui nou limbaj al simultaneității”[178]. Poetul Blaise Cendrars, un prieten al artistului francez, a evocat atracția pe care o exercita monumentul parizian: „Nicio formulă artistică cunoscută până în zilele noastre nu a putut avea pretenția rezolvării plastice a cazului turnului Eiffel. Realismul îl micşora, vechile legi ale perspectivei italiene îl subțiau. Turnul se înălța deasupra Parisului, fin ca un ac de pălărie. Când ne îndepărtam, el domina Parisul, țanțoş şi perpendicular; când ne apropiam, el se înclina şi se apleca deasupra noastră. Văzut de la primul nivel, el se răsucea, în spirală, iar văzut din vârf, se surpa în el-însuşi, cu picioarele îndepărtate şi cu gâtul întors. Delaunay dorea, de asemenea, să redea Parisul din jurul turnului, ca să-l *situeze*. Noi am încercat toate punctele de vedere, l-am privit din toate unghiurile (...) Dar Delaunay dorea să-l interpreteze în mod plastic. A reuşit, în sfârşit, acest lucru, cu faimosul tablou pe care îl cunoaşte toată lumea. El a dezarticulat Turnul, pentru a-l face să intre în cadru, l-a trunchiat şi l-a înclinat, pentru a reda cei trei sute de metri de vertij, a adoptat zece puncte de vedere, cincisprezece perspective, o anumită parte este văzută de jos, alta, de sus, clădirile care îl înconjoară sunt luate din dreapta, din stânga, *à vol d'oiseau*, *terre à terre*”[179].

Tabloul *La tour Eiffel* (*Turnul Eiffel*, il. 82), realizat în anul 1911, care a fost expus la Salonul Independenților din anul 1911, l-a determinat pe Guillaume Apollinaire să constate: „Printre cei mai dotați dintre acești artiști, trebuie să-l salutăm pe Robert Delaunay, al cărui talent robust are măreție și strălucire. Exuberanța pe care o abordează îi garantează viitorul. El se manifestă într-un desen și într-un colorit care sunt ferme și vioaie. *Turnul Eiffel* are putere dramatică, iar meșteșugul său este deja foarte sigur”[180].

Acest tablou, cel mai mare din seria Turnurilor Eiffel (2 x 1,38 m), a marcat o ruptură esențială față de versiunile precedente; procesul de destructurare plastică a fost împins până la disoluția formelor arhitecturale, iar eliminarea detaliilor și paleta cromatică agresivă – tonurile de roșu sangvin contrastau cu gama neutră de ocru și de gri – indicau o influență mai pregnantă a futurismului. Turnul Eiffel, care ocupă planul central al compoziției, nu este surprins pe toată înălțimea, ci se constituie din acumulări succesive de perspective, fiind redat de sus, de jos și din partea dreaptă și, împreună cu clădirile care îl înconjoară, creează o alternanță vibrantă, care pendulează între o percepție dinamică a turnului și o viziune statică, imobilă și autoritară a arhitecturii ambientale. Maniera cubofuturistă de realizare a acestei versiuni avea să facă loc unei abordări „constructiviste”, în versiunile realizate în anii 1925, respectiv în anul 1930, unde, prin desenul ferm și continuu, artistul a creat, mai degrabă, niște „cărți poștale suvenir”, inspirate din imaginile fotografice[181].

Și în opera poetică a lui Guillaume Apollinaire străbat, adesea, adevărate imnuri închinate „marelui” Paris, „frumosului” Paris, precum în versurile *Lactee cale luminoasă* din poemul *Cântecul celui neiubit*, unde atmosfera estivală a Parisului tradițional, cu imaginea balcoanelor surpate sub greutatea florilor, care scoteau și mai mult în evidență curțile cenușii și tristețea flașnetelor, se împletea cu tumultul Parisului modern, scăldat în lumina electrică și copleșit de vacarmul mașinilor: „Iunie focul lirei tale / Îmi arde degetele-n chin / Delir cu melodii de jale / Paris de vis străbat senin / Și nu-ndrăznesc să mor în cale // Duminicile par vecii / Și cum mai hohotesc flașnete / Prin vechile curți cenușii / Parisului flori pe parapete / Ca turnul Pisei îndoi // Seri în Paris bete de gin / Lucind de electricitate / Tramvaiele scânteind din plin / Cântă pe șinele ferate / O grea demență de mașini // Cafenele-n fum umflat / Amoruri țipă de țigan [...]”[182].

În poezia scriitorului francez, turnul Eiffel reprezenta un sinonim al Parisului, ca în poemul *Zonă*, care debutează cu celebrele versuri: „Păstorițo o turnule Eiffel turma de poduri behăie-n zorii acești”[183] („Bergère, ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin”), dar și un simbol al întregii Franțe, ca în

poezia *Cannonier conducteur* (*Tunarul conducător*, il. 83), unde sunt incluse mai multe caligrame, dintre care una are forma turnului Eiffel; abia înrolat în armata franceză, în anul 1915, Apollinaire şi-a exprimat, în această caligramă, întreg entuziasmul său patriotic, credința lui sinceră în victorie, dar şi întreaga sa nostalgie față de metropola franceză, pe care fusese obligat să o părăsească. Iată traducerea celor două caligrame: „AMINTIRI DIN PARIS / ÎNAINTE DE RĂZBOI / ELE VOR FI MULT MAI PLĂCUTE / DUPĂ VICTORIE" şi „TE SALUT LUME / EU LIMBA TA ELOCVENTĂ / PE CARE GURA / O PARIS / O SCOATE ŞI O VA SCOATE MEREU NEMȚILOR"[184].

Imaginea Parisului, precum şi poemul *Zonă* al scriitorului francez au avut un larg ecou şi asupra poeziei de avangardă românești. Astfel, Tristan Tzara a compus, la începutul deceniului 6 al secolului XX, un emoționant poem, *A haute flamme* (*În văpaie*), în care rememora modul în care a fost obligat să părăsească Parisul ocupat, în anul 1940, şi traseul pe care l-a urmat până în sudul Franței; în acest poem, care amintește de structura *Zonei* lui Apollinaire, Tristan Tzara a creat poate cele mai frumoase versuri dedicate Parisului, din întreaga sa operă. Numind Parisul „oraşul meu deschis", după expresia trupelor germane care, la 14 iunie 1940, atunci când au intrat în capitala franceză, au declarat-o „oraş deschis", poetul trece în revistă diferite locuri din metropola franceză de care îl legau amintiri şi nostalgii şi, pornind de la momentul ocupației germane, se întoarce în timp şi îşi rememorează, cu multă duioşie, viața pariziană: „Paris Paris oraşul meu deschis mă întorc înapoi / oraş deschis asasinilor gătiți de sărbătoare / oraş interzis vândut oraş cotropit tumefiat / în lumina neclintită a mândriei tale dintâi / turnul Saint-Jacques rămâne acolo unde răsună hohotul lui Desnos / şi râsul cade mii de petale de praf / stârnesc pe cheiuri spaima cărților vechi / *bateaux lavoirs* plutesc în derivă / spre l'Ile de la Cité se-ncurcă velele / cânturile au încremenit în poziții eterne / gesturile familiare regăsite la acea oră / e sigur că nu-l vom revedea niciodată"[185].

In lirica română de avangardă, Ilarie Voronca scrisese, la rândul lui, un elogiu tulburător oraşului unde îşi stabilise, pentru totdeauna, reşedința; volumul *Ulise*, publicat la Paris, în anul 1928, pentru colecția „Integral" şi pe care l-a tradus ulterior în limba franceză, în anul 1933, cu titlul *Ullyse dans la cité*, constituia de fapt un imn adus civilizației citadine moderne al cărei simbol era reprezentat de metropola franceză. În viziunea poetului, oraşul luminilor era „ca o volută ca o amintire", era „ulei sfânt pentru încheietura gândului", iar atitudinea sa de adorație față de Paris atingea dimensiuni biblice: „paris m-am împărtăşit din cuminecătura ta / [...] dar cum iubesc tristețea bucuria cetății"[186]; volumele care conțineau ambele variante ale poemului, în limba română şi în limba franceză, erau însoțite de un portret al lui Ilarie Voronca,

realizat de Marc Chagall, în care poetul era reprezentat contopindu-se, până la identificare, cu turnul Eiffel.

Revenind la tablourile lui Robert Delaunay închinate Parisului, prin lucrarea de mari dimensiuni *La ville de Paris* (*Oraşul Paris*, il. 84), realizată, după schițe mai vechi, în numai 15 zile, pictorul francez a dorit să marcheze despărțirea sa definitivă de curentul cubist. Adusă la Salonul Independenților din anul 1912 în ultima clipă, pentru a evita astfel expunerea în sala cubiştilor, Delaunay confirma astfel opțiunea pe care o făcuse în primăvara aceluiaşi an, pentru „pictura pură" sau, aşa cum declara el însuşi, „trecerea [sa] de la deconstrucție la construcție"[187].

Concepută ca o operă programatică şi ca un răspuns la apelul lui Guillaume Apollinaire, care pleda pentru reîntoarcerea la „subiectele vaste" în pictură, dar şi ca o replică la declarațiile sfidătoare iconoclaste şi anti-paseiste ale futuriştilor, vasta alegorie a metropolei franceze avea în centrul său reprezentarea celor trei Grații, motiv al Antichității inspirat dintr-o frescă pompeiană, pe care artistul o deținea sub formă de carte poştală.

Cu o structură extrem de complexă, în compoziția tripartită a tabloului se suprapun, sub forma unui colaj pictural, diferite referințe şi citate iconografice, de la Douanier Rousseau cu *Moi-même, portrait-paysage* (*Eu-însumi, portret-peisaj*), la Picasso, cu *Les Demoiselles d'Avignon* (*Domnişoarele din Avignon*), până la El Greco şi Cézanne, pe care artistul francez a dorit să-i omagieze ca pe maeştrii săi declarați; elementele unui peisaj urban modern (imobilele multietajate şi turnul Eiffel, din stânga, podurile metalice şi navele plutind pe Sena, în dreapta) se interferau, în manieră cubistă, cu imaginea antică a celor trei Grații, prin care artistul francez a reintrodus nudul în pictură, repudiat cu atâta vehemență de artiştii futurişti.

Se pare însă că prima expoziție a pictorilor futurişti de la Paris, deschisă la 7 februarie 1912, la galeria Bernheim-Jeune, care a declanşat această contraofensivă a lui Robert Delaunay, a avut influențe mai adânci asupra acestuia. Chiar dacă pictorul francez condamna transpunerea futuristă a dinamismului, pe care o considera pur mecanică, „derularea accelerată care se operează, pe măsură ce ochiul parcurge pânza tabloului, după un procedeu cinematic"[188] evoca soluțiile explorate de futurişti; de asemenea, „sinteza de imagini mentale care evocă trecutul, prezentul şi viitorul oraşului trimite, în mod indubitabil, la tentativa lui Umberto Boccioni de a traduce o «simultaneitate de ambianță» în tripticul său *Stări sufleteşti*"[189].

Tabloul lui Robert Delaunay *Oraşul Paris* a trezit admirația lui Guillaume Apollinaire, care l-a considerat drept „cel mai important din acest salon": „*Oraşul Paris* este mai mult decât o manifestare artistică. Acest tablou

marchează apariția unei concepții artistice pierdute poate odată cu marii pictori italieni. [...] Compoziția este simplă şi nobilă. [...] Simplitatea şi îndrăzneala acestei compoziții se combină, în mod fericit, cu tot ceea ce pictorii francezi au găsit mai nou şi mai puternic, de mai multe generații. Nicio pretenție, nicio dorință de a uimi sau de a fi obscur şi iată o operă importantă care marchează o dată în pictura modernă"[190].

Tot în anul 1912, la expoziția cubiştilor *La Section D'or*, Francis Picabia expunea tabloul *Paris* (il. 85), despre care Guillaume Apollinaire afirma că „are un lirism foarte puternic"[191]. Lucrarea lui Picabia, care surprindea agitația unei străzi pariziene, se înscria într-o etapă intermediară a carierei pictorului francez, înainte de abordarea unui stil total abstract; pe pânză sunt recognoscibile fragmente de clădiri, felinarele, cu forme atât de particulare, ale capitalei franceze, multe siluete umane, mai ales feminine, dar tulburătoare este atmosfera creată de contrastul cromatic dintre tonurile de albastru-închis, alb şi ocru-deschis, care conferă scenei urbane un mister aparte.

O altă reprezentare spectaculoasă a metropolei franceze a realizat Max Ernst, în tabloul *Paris* rêve (*Parisul visează*, il. 86), pictat în anul 1925; creat în perioada *Pădurilor*, la granița dintre lucrările sale dadaiste şi cele suprarealiste, tabloul aducea multă rigoare geometrică şi o paletă cromatică deosebit de variată; siluetele caselor, care transpuneau fațadele uniforme ale clădirilor de secol XIX din capitala franceză, aminteau atât de forma pădurilor sale, care aveau să devină, în lirica şi în plastica suprarealistă, o metaforă a oraşului, de forma oraşelor sale pietrificate, dar şi de oraşele *en damier* ale lui Paul Klee. Peisajul parizian oniric al lui Max Ernst, lipsit de tensiuni, este vesel şi liniştitor; „pentru suprarealiştii care au adoptat oraşul ca şi casa lor, termenul de *landscape* însemna, în primul rând, Parisul"[192].

NEW YORK – TEMĂ A AVANGARDEI EUROPENE

Pentru artiştii avangardişti de pe vechiul continent, poeți sau pictori, New York-ul reprezenta o chintesență a metropolei moderne, întruchipa oraşul ideal şi constituia un simbol în reprezentările iconografice citadine de avangardă; primul contact cu oraşul american s-a produs la începutul anului 1913, când, între 17 februarie şi 15 martie, s-a organizat prima expoziție de artă contemporană europeană, în fosta cazarmă a regimentului 69 de infanterie, Armory Show.

Grandioasa expoziție oficială de artă modernă, deschisă în sala imensă de pe Lexington Avenue (il. 87), feeric luminată, cuprindea peste o mie de tablouri şi de statui, care reprezentau toate tendințele „futuriste" europene, în care americanii includeau şi curentele abstracte, cubismul şi orfismul.

După o călătorie de două săptămâni pe transatlanticul *La Lorraine*, ajuns la New York, singurul reprezentant al artiştilor europeni la această expoziție, Francis Picabia a fost fascinat de geometria perfectă a zgârie-norilor, de măreția strălucitoare a reclamelor luminoase din Manhattan, de podul metaliç de pe strada 59 şi a exclamat, plin de admirație: „New Yorkul vostru este oraşul cubist, oraşul futurist. Prin arhitectura, viața şi spiritul său, el exprimă gândirea modernă"[193]; astfel, preconizata şedere de 15 zile s-a prelungit la aproape şase luni. Stimulat de impresiile şi de trăirile din Lumea Nouă, Picabia şi-a amenajat un atelier în camera de la hotelul Brevoort, unde locuia împreună cu soția, hotel situat aproape de Greenwich Village, într-o ambianță pitorească, de comuniune între intelectualitatea boemă, muzicieni negri, actori, socialişti, anarhişti, combatanți pentru drepturile femeii şi pentru emancipare sexuală; el a pictat, timp de o săptămână, fără întrerupere, aproximativ 15 acuarele, de mari dimensiuni, pe care le-a expus la galeria lui Alfred Stieglitz, *Little Gallery of the Photo-Secession*, într-o expoziție personală, deschisă în perioada 15 martie-5 aprilie 1913. Fără nici un rapel la realitatea concretă a oraşului, peisajele sale urbane deveniseră tot mai abstracte, în comparație cu tabloul *Paris*, realizat doar cu un an în urmă.

Exuberante şi foarte colorate, lucrările lui Francis Picabia reprezentând oraşul New York aduceau „elemente vizuale complet noi în materie picturală”[194], inaugurând o etapă nouă în pictura artistului francez (il. 88-89). Cu un vocabular vag biomorfic, înlăturarea elementelor figurative din scenele urbane americane s-a realizat în profitul unei combinații dinamice de suprafețe geometrice multicolore. Paleta lui cromatică nu se mai limita la tonurile sobre şi terne folosite de cubişti, verva componistică, unde elementele prismatice se combinau cu pete de culoare, portocalii, roz, albastre, care se întrepătrund, forma o înlănțuire plină de vitalitate şi de umor. Noul climat urban din pânzele sale surprindea prin bogăția inventivă şi prin elocvența plastică a formelor abstracte; referindu-se la aceste tablouri, artistul francez mărturisea: „Ele exprimă spiritul New Yorkului, aşa cum îl resimt eu şi străzile înțesate ale oraşului vostru, aşa cum le percep eu, cu viermuiala, agitația, magazinele şi farmecul acestora. (...) Absorb aceste impresii. (...) Le las să se depună în creierul meu şi apoi, când spiritul creației mă cuprinde, improvizez în tablourile mele, aşa cum un muzician improvizează în muzica sa”[195]; de altfel, întrebat de ziarişti ce anume îl interesează mai mult în metropola americană, Picabia a enumerat jazz-ul, care nu trecuse încă oceanul, filmele şi podurile metalice, care puteau, mai degrabă, constitui sursa abstracțiunilor sale.

Refugiat în Statele Unite, în timpul primului război mondial, Albert Gleizes a transpus şi el, într-o serie de tablouri, imagini din metropola americană; dintre acestea, tabloul *New York* (il. 90), realizat în anul 1915, reda, într-o manieră fotografică, elementele definitorii ale „oraşului vertical”: zgârie-norii cu fațadele puternic luminate, prinşi în rețeaua de fire electrice ale reclamelor gigantice, fără a ocoli anumite detalii specifice, cum ar fi scările metalice exterioare, de incendiu, precum şi ordonarea riguroasă a străzilor. Dinamismul şi vitalitatea metropolei americane l-au constrâns să renunțe la culorile terne şi să recurgă la tonuri vii, de roşu, galben, verde şi albastru, prin care a transpus atmosfera nocturnă din Manhattan, scăldat în feeria de lumini electrice.

Este interesant de remarcat faptul că, în majoritatea reprezentărilor picturale şi fotografice de avangardă, metropola americană este redată ca o scenografie halucinantă de zgârie-nori, şosele şi poduri suprapuse, un *Metropolis* gigantic, lipsit însă de prezența locuitorilor, de căldura şi de agitația vieții de zi cu zi.

Apropiat de cercurile futuriste italiene, mai ales după expoziția pictorilor futurişti de la Galeria Sackville din Londra, din martie 1912, care i-au influențat cariera artistică, pictorul englez Christopher Wynne Richard Nevinson a publicat în ziarul „The Observer” din 7 iunie 1914, împreună cu F.T. Marinetti, manifestul *Vital English Art*, prin care programul futurist pătrundea în lumea conservatoare a plasticii engleze. Tabloul *The Soul of the Souless City New*

York – an Abstraction (*Sufletul unui oraş fără suflet New York – O abstracţiune*, il. 91), realizat în anul 1920, reflecta starea de spirit postbelică; faza entuziastă şi dinamică trecuse, iar haosul metropolei accentua starea de alienare şi de dezumanizare a citadinilor, copleşiți de lipsurile cauzate de război. Ca şi în peisajele urbane ale lui Mario Sironi, scena dezolantă şi pustie era străbătută doar de şinele de metrou, care se pierdeau printre zgârie-norii, cu contururi nediferențiate, din partea superioară a compoziției; culorile terne, de la tonurile de ocru închis ale clădirilor muncitoreşti, situate de-o parte şi de alta a şinelor de metrou, până la tonurile de gri ale blocurilor din fundal sugerau atmosfera sordidă a periferiei newyorkeze.

Astfel, dintr-un simbol al metropolei ideale, spre care aspiraseră majoritatea artiştilor de avangardă europeni, New York-ul devenise, după primul război mondial, un „oraş fără suflet", un „oraş fără vise", unde mizeria, viciul şi violența se manifestau la tot pasul. Într-un articol publicat la New York, în anul 1920, Gabrielle Buffet-Picabia, soția lui Francis Picabia, care îl însoțea adesea pe artist în călătoriile sale peste ocean, descria realitățile metropolei americane din acea epocă: „Prima impresie pe care am avut-o când am sosit la New York a fost aceea că era, cu siguranță, oraşul cel mai dezgustător şi mai plin de praf din lume. Această impresie încă mai persistă în mine. De fiecare dată când vin, sunt frapată de murdăria, de dezordinea, de caracterul provizoriu al clădirilor, de lipsa lor de întreținere şi de absența ornamentelor. Dacă mai adăugăm la acestea vântul violent, viscolul sau canicula din luna iulie, înțelegem de ce sosirea la New York ne provoacă senzații brutale şi descurajatoare"[196].

O altă mărturie asupra metropolei americane, de data aceasta şi poetică, a realizat Frederico García Lorca; invitat să studieze la Columbia University, în anul 1929, scriitorul spaniol a locuit în oraşul de pe malul Hudsonului, căruia i-a dedicat volumul de versuri *Poeta en Nueva York* (*Poetul la New York*), unde, în imagini şocante şi într-un limbaj care provenea din ultraismul spaniol şi din suprarealismul francez, a intuit latura dramatică a vieții dintr-un mare oraş cosmopolit, „neliniştea, singurătatea, tristețea, moartea violentă sau rasismul"[197].

Referitor la titlul acestui volum, García Lorca mărturisea că el conținea un paradox, în sensul că „oraşul exista în poet în aceeaşi măsură în care poetul aparținea oraşului, subiect şi topos încătuşate într-o înlănțuire chiastică şi conflictuală"[198].

Fără să cunoască limba engleză, fără să ştie mare lucru despre trecutul Americii şi fără să înțeleagă mecanismele după care funcționa societatea americană, poetul spaniol a intuit cu multă finețe trăsăturile profunde ale metropolei new-yorkeze.

Peisajul cenuşiu şi „orb", alcătuit din „trunchiuri şi ascensoare", al „New Yorkului de noroi / New York de sârmă ghimpată şi moarte" reprezenta „un dans de ziduri" care „cutremură câmpiile / şi America se scufundă sub maşini şi bocete"[199]; străzile erau populate de negri („Masca! Priviți masca! / Din Africa la New York a sosit![200]), indieni, femei obeze („Femeia grasă, duşmanca lunii, / alerga pe străzi şi etaje nelocuite"[201]), din mulțimi „care vomită" şi din mulțimi „care urinează".

Spiritul mercantil american, unde totul se contabiliza cu multă precizie, ascundea, după cum sugerează poetul, calcule aritmetice fără scrupul şi crime sângeroase: „Sub tabla înmulțirii- / O picătură de sânge de rață; / sub tabla împărțirii – / o picătură de sânge de marinar; / sub tabla adunării – un râu de sânge cald"[202]; caracterul consumist al societății americane era redat în latura sa gastronomică, prin carnagiul cotidian care se efectua pentru satisfacerea nevoilor alimentare ale oraşului, imaginea dobândind dimensiuni pantagruelice: „În fiecare zi, la New York, se ucid / patru milioane de rațe / cinci milioane de porci, / două mii de porumbei pentru pofta muribunzilor, / un milion de vaci, / un milion de berbeci / şi două milioane de cocoşi / care părăsesc cerul făcut bucățele"[203]; cortegiul mărfurilor destinate comerțului părea mai extenuant decât „halucinantele vânători": „Dar e mai bine să suspini ascuțind cuțitul / (...) decât să rezişti dimineața / nesfârşitelor trenuri de lapte / nesfârşitelor trenuri de sânge/ şi trenurilor cu trandafiri încătuşați / pentru negustorii de parfumuri"[204].

În acest timp, poetul se zbătea între o atitudine contemplativă („Stăteam pe fereastră luptându-mă cu luna. / Roiuri de ferestre ciuruiau coapsele nopții"[205]) şi neputința de a schimba ceva („Ce să fac? Să organizez peisajul? / Să ordonez iubirile care devin fotografii?[206]); disperarea, dezgustul şi revolta scriitorului spaniol, în fața imaginii monstruoase a metropolei americane, atingeau paroxismul: „Nu. Nu este infernul. E strada. / Nu. Nu este moartea. E magazinul de fructe. / Există o lume de fluvii sfărâmate / şi distanțe de necuprins, / în laba acestei pisici / schilodită de un automobil, / iar eu aud cântecul teniei în inima multor fetițe"[207]. Strigătul revoltat al poetului se ridica definitiv împotriva civilizației tehnicizante a metropolei moderne, respingând-o cu hotărâre: „Nu, nu, nu, nu! Eu denunț! / Denunț conspirația / acestor oficine pustii / care nu vindecă agonia, / care distrug calendarul pădurilor, / şi mă ofer să fiu mâncat / de vacile înjunghiate, / când mugetele lor umplu valea, o sfâşie,/ iar Hudsonul se îmbată cu uleiuri arse"[208].

Desenul *Autoportretul poetului în New York* (il. 92), realizat de Frederico García Lorca între anii 1929-1932, căpăta forma unui montaj imagistic, construit în jurul figurii poetului, captiv printre animale şi zgârie-nori; peisajul urban este alcătuit din clădiri înalte, dispuse în mod anacronic, unele sprijinindu-se

pe coloane, altele având litere şi cifre în loc de ferestre. Pe fațada blocului din partea stângă a desenului, ferestrele sunt distribuite, în ordine alfabetică, fiecărei litere corespunzându-i o fereastră; la baza clădirii, acestea formează şirul de litere „KKAK", sugerând, poate, „că ordinea capitalului este fundamentată pe excremente şi că utopia metropolitană este, în fapt, o cacatopie"[209].

Figura poetului, cu trăsăturile unei măşti africane, înconjurat de animale hilare, reprezentate în negru, este legată, printr-un lasou, de silueta hibridă a unui cal nărăvaş, proptit în picioarele din față: „Eu. / Cu golul foarte alb al unui cal, / coamă de cenuşă. Piață pură şi sunătoare"[210]. Micuța figură humanoidă, care pluteşte deasupra zgârie-norilor, având nişte rădăcini firave, în loc de membre, „apare ca o emblemă a dezrădăcinării, cu rădăcinile în aer"[211], în contrast cu planta sănătoasă, din partea stângă a desenului, care îşi trage seva direct din pământ. Alternanța subtilă dintre alb şi negru, la toate nivelurile, arhitectural, animal, uman sugera, poate, şi amestecul dintre rasa albă şi cea neagră, care l-a impresionat foarte mult pe poet, în metropola americană.

Desenul lui Frederico García Lorca reprezenta o alegorie de natură supra-realistă a locului pe care îl ocupa artistul în metropola modernă: „Eu. / Golul meu fără tine, oraşule, fără morții tăi / care mănâncă. Călare prin viața mea definitiv legată"[212].

BERLINUL – TEMĂ A AVANGARDEI EUROPENE

Guillaume Apollinaire descria Berlinul, în anul 1902, ca pe un oraş înspăimântător: „Tot ceea ce tinde să-i dea un aspect de capitală este de un gust detestabil. Altfel, oricare dintre oraşele din imperiu este mai interesant decât acest oraş fără biserici”[213]. Opt ani mai târziu, istoricul german Karl Scheffler, referindu-se la uimitoarea expansiune a metropolei germane, care, în numai 40 de ani, îşi triplase populaţia, ajungând la 4 milioane de locuitori, constata că „Berlinul este condamnat la o devenire perpetuă, fără să fie vreodată ceva”[214]. Treptat, însă, metropola germană a detronat Parisul, şi a devenit „prototipul metropolei viitorului, pe care a imaginat-o Fritz Lang în *Metropolis*”[215]. Spre deosebire însă de capitala franceză sau de New York, Berlinul nu a constituit un subiect de inspiraţie decât pentru artiştii germani; deşi în metropola germană au expus futuriştii, a lucrat Robert Delaunay, niciun pictor străin de spaţiul german nu a simţit imboldul de a picta acest oraş.

Dincolo de părerile contradictorii din epocă asupra aspectului capitalei germane, prin selectarea celor patru tablouri, realizate chiar într-o gamă cromatică asemănătoare, s-a încercat reconstituirea atmosferei specific berlineză, dinainte şi după primul război mondial, cu farmecul şi cu particularităţile sale, epurată de orice tendinţă socială şi politică.

Astfel, capodopera de mari dimensiuni *Potsdamer Platz* (*Piaţa Potsdamer*, il. 93) a pictorului Ernst Ludvig Kirchner, realizată în anul 1914 (2 x 1,5 m), a reprezentat „un icon al metropolei expresioniste germane”[216]; aşezate ca pe un soclu de piatră, în miezul oraşului, la intersecţia Potsdamer Platz cu Leipziger Platz, două prostituate de vârste diferite, îmbrăcate decent, ca nişte doamne, aşa cum impuneau reglementările vremii, „dirijau” forfota urbană şi îşi etalau siluetele, cu conotaţii vădit sexuale; prostituata cea mai vârstnică poartă un văl negru de doliu, aşa cum li se cerea femeilor să se îmbrace după înfrângerea Germaniei din 1 august 1914, ca nişte văduve de război. Bărbaţi îmbrăcaţi în negru, cu trăsături nediferenţiate, dau târcoale insulei

de pavaj pe care stau cele două femei, unul dintre aceştia încumetându-se să părăsească, hotărât, triunghiul trotuarului şi să se îndrepte spre ele. Vizavi de clădirea roşie a gării Potsdamer, din planul secund, este reprezentată recent inaugurata Haus Vaterland, cu imensa cupolă rotundă, terminată chiar în anul când a fost pictat tabloul, un spațiu destinat distracțiilor, cu săli de bal, spectacole de revistă, cafenele, baruri şi restaurante. Trotuarele şi clădirile din partea stângă a compoziției tăiate brutal, în unghiuri ascuțite, ca şi poziția picioarelor bărbaților în mişcare, deşi se află în contrast cu formele rotunde ale cupolei şi ale soclului din piatră, conferă un echilibru dinamic întregii compoziții. Aspectul artificial al peisajului urban provine din culoarea verde, care inundă, neverosimil, străzile, creând o luminozitate rece, care învăluie întreaga scenă nocturnă.

Aceeaşi paletă coloristică, albastru-verde-roşu, apare într-o altă imagine nocturnă a metropolei germane, *Nachtstück – Berlin Südende* (*Nocturnă – Berlinul de sud*, il. 94), realizată de George Grosz, un an mai tîrziu, în 1915. În lumina difuză a felinarelor, sub razele roşii ale lunii, fațadele estompate ale clădirilor înalte, liniile de metrou supraînălțate, turla ascuțită a unei biserici din fundal, trecătorii fantomatici, care circulă grăbiți şi figura lividă a unui bărbat care iese din cadru, în josul imaginii, contribuie la misterul scenei nocturne, dintr-o suburbie berlineză, care capătă, pe alocuri, un aspect sinistru.

Jocul de lumini care aminteşte de exuberanța futuriştilor din tabloul *Casa plăcerilor nocturne* (il. 95), realizat de Hans Scharoun între anii 1919-1921, prevestea, prin descompunerea şi jocul elementelor lamelare dispuse radial, în jurul unei clădiri de sticlă, de la baza structurii arhitecturale a compoziției, uluitoarea clădire a filarmonicii, pe care arhitectul german avea s-o construiască patruzeci de ani mai târziu, în centrul Berlinului, lângă Potsdamer Platz. Fațetele multicolore din partea superioară a compoziției, înmănuncheate precum petalele unei flori sau ca flăcările unei torțe uriaşe, iradiază, din vârf, din puzderia de bețe colorate, ca nişte chibrituri, o lumină intensă, care se difuzează în mai multe straturi concentrice.

Peisajul industrializat al periferiei berlineze putea constitui şi scena unei idile amoroase, ca în tabloul *Feierabend* (*Seară festivă*, il. 96), realizat de Hans Baluschek în anul 1925. Liniile severe şi sumbre ale fabricilor şi ale clădirilor de locuințe proletare, linia de metrou suprateran, pe care trece un tren, într-un zgomot asurzitor, sunt ignorate de cuplul de îndrăgostiți, care par a fi locuitori ai cartierului muncitoresc. De la înălțimea unui pod metalic, cu spatele la realitatea înconjurătoare, ei îşi consumă clipele de tandrețe afectuoasă şi se situează în acelaşi plan doar cu desenele inocente ale copiilor, schițate, cu cretă albă, pe parapetul podului, care sugerează, poate, gândurile celor

doi îndrăgostiți: coşurile unei fabrici, un băiețel şi o casă, de partea bărbatului, o fetiță care trage un cărucior, un soare şi o carte, de partea femeii. Peisajul urban redat de Hans Baluschek, care şi-a dedicat o mare parte din opera grafică şi picturală reprezentării aspectelor fizice şi sociale ale Berlinului, este descris cu multă minuțiozitate, de la şirurile orizontale regulate de ferestre, la verticalele stâlpilor electrici, felinarelor şi coşurilor de fum, la arcadele podurilor, într-o atmosferă ternă, transpusă în tonuri de ocru şi de gri. Personajele, care aparțin periferiei proletare, nu par să dorească a evada din această lume cenuşie; ei doar se sustrag acesteia, în scurtul răstimp al întâlnirii amoroase; cu ochii închişi şi cu spatele la oraş, clipele lor de discretă iubire trădează şi o adâncă resemnare; visurile lor de intimitate sunt însă protejate de „lumina ocrotită", cum a numit-o Gaston Bachelard, a ferestrelor luminate din spatele personajelor, care sugerau „casa care se luminează când cade amurgul şi care ne ocroteşte *împotriva nopții*"[217].

Spre deosebire de reprezentările picturale ale Parisului şi New Yorkului, care se rezumă mai ales la aspecte arhitecturale caracteristice celor două metropole, cum ar fi turnul Eiffel şi, respectiv, zgârie-norii, reprezentările expresioniste ale Berlinului redau mai degrabă atmosfera străzii, specifică pentru capitala germană; acestea sunt aproape întotdeauna umanizate, transpunând diferitele stări sufleteşti ale locuitorilor aflați în contact nemijlocit cu realitățile dure ale metropolei moderne: plăcerea, teama, iubirea, revolta sau resemnarea.

Diferitele poetici de reprezentare a oraşului expuse în capitolul de față au demonstrat atât multitudinea de inovații artistice pe care mişcările de avangardă le-au adus atât în poezie, cât şi în pictură, dar şi importanța pe care tema citadină a deținut-o în cadrul acestor curente. Ecouri ale manifestărilor avangardiste din marile centre europene, Berlin, Milano, dar mai ales din Paris, vor ajunge, e drept, cu ceva întârziere, şi la Bucureşti.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

NOTE

1. „Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città", Antonio Sant'Elia, *L'Architettura futurista. Manifesto*, 1914 (trad. n.).
2. „Capital of All Modern Ugliness", apud Alexandra Richie, *Faust's Metropolis*, London, Harper-Collins, 1998, p. 241.
3. Richard Huelsenbeck, *Agonie*, în „Contimporanul", An II, n. 42 din 10 iunie 1923, p. 2.
4. Gustave Kahn, *L'esthétique de la rue*, Paris, E. Fasquelle, 1901.
5. Emile Verhaeren, *Poeme*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1960, p. 101, 105.
6. F.T. Marinetti, *Destruction*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1904 (trad. n.).
7. F.T. Marinetti, *Pegasului meu* în Marin Mincu, *Poeți italieni din secolul* XX, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1988, p. 83.
8. Vezi Giovanni Lista, *Le due anime di Marinetti*, în *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, Geneva-Milano, Skira, 2009, p. 67-68.
9. F.T. Marinetti, *Manifestul futurismului* în Marin Mincu, *Poeți italieni din secolul* XX, ed. cit. p. 74.
10. Umberto Boccioni et al., *Manifestul tehnic al picturii futuriste* în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Bucureşti, Editura Meridiane, p. 336.
11. Julien Benda, *Le Bergsonisme ou Une Philosophie de la Mobilité*, Paris, Mercure de France, 1917.
12. Tudor Vianu, *Henri Bergson*, Bucureşti, Societatea Română de Filozofie, 1939, p. 55.
13. Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922, p. 212 (trad. n.).
14. Ibidem, p. 125 (trad. n.).
15. Ibidem (trad. n.).
16. Danilo Comino în *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, ed. cit., CD, p. 45.
17. Giovanni Lista, *Gli anni dieci: il dinamismo plastico*, în *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, ed. cit., p. 98, (trad. n.).
18. Donatella Calabi, *Storia della città. L'età contemporanea*, Venezia, Marsilio Editori, 2005, p.148.
19. Maria Grazia Messina, Maria Mimita Lamberti, *Metropolis. La città nell'immaginario delle avanguadie 1910/1920*, Torino, Edizioni Fondazione Torino, 2006, p. 26 (trad. n.).
20. F.T. Marinetti, *Pegasului meu* în Marin Mincu, *Poeți italieni din secolul* XX,, ed. cit., p. 83-84.
21. F.T. Marinetti, *La ville caracolante* în *La ville charnelle*, Paris, Bibliothèque Internationale d'Editions E. Sansot,1908, p. 51-53 (trad. n.).
22. Ibidem, p. 52 (trad. n.)
23. Ibidem (trad. n.)

24. Chiara Zippilli, *Umberto Boccioni*, în *Le Futurisme á Paris. Une avant-garde explosive*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2008, p. 128 (trad. n.).
25. Ibidem (trad. n.)
26. Vezi Didier Ottinger, *Cubisme +futurisme =cubofuturisme* în *Le Futurisme á Paris. Une avant-garde explosive*, ed. cit, p. 20-41.
27. Iveta Slavkova-Montexier, *Umberto Boccioni în Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, ed. cit., p. 134 (trad. n.).
28. F.T. Marinetti, *Manifestul futurismului*, în Marin Mincu, *Poeți italieni din secolul* XX ed. cit., p. 74.
29. Maria Grazia Messina, Maria Mimita Lamberti, *Metropolis. La città nell'immaginario delle avanguadie 1910/1920*, ed. cit., p. 27 (trad. n.)
30. Ibidem (trad. n.)
31. Carlo Carrà, *La peinture des sons, bruits et odeurs* în Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Age d'homme, 1973, p. 185 (trad. n.).
32. vezi Didier Ottinger, *Gino Severini* în *Le Futurisme á Paris. Une avant-garde explosive*, ed. cit., p.174.
33. Jules Romains, *La vie unanime* , Paris, Gallimard, 1983, p. 47 (trad. n.)
34. Gino Severini, *L'art plastique néofuturiste*, în Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, ed. cit., p. 188 (trad. n.)
35. F.T. Marinetti în *Manifestul tehnic al literaturii futuriste*, în Marin Mincu, op. cit., p. 78.
36. Umberto Boccioni et al., *Manifestul tehnic al picturii futuriste* în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, ed. cit., p. 337.
37. Perrine Samsom Leroux, *Umberto Boccioni* în *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, ed. cit., p.124 (trad. n.).
38. Gino Severini, *L'art plastique néofuturiste* în Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Age d'homme, 1973, pp. 186-187 (trad. n.).
39. Umberto Boccioni et al, *Manifestul tehnic al picturii futuriste* în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, ed. cit., p.336.
40. Carlo Carrà, *Piani plastici come espanzione sferica nello spazio* în *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, ed. cit., p. 142 (trad. n.).
41. Vezi Jean Favier, *Paris. Deux mille ans d'histoire*, Paris, Fayard, 1997, p. 644.
42. Elena Gigli în *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, ed. cit., CD, p. 82 (trad. n.)
43. F.T. Marinetti, *Manifestul futurismului*, în Marin Mincu, *Poeți italieni din secolul* XX , ed.. cit., p. 74.
44. Umberto Boccioni et al, *Manifestul tehnic al picturii futuriste* în Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, ed. cit., p. 337.
45. Umberto Boccioni et al., *Les exposants au public* (1912) în Giovanni Lista, Futurisme. Manifestes, proclamations, documents, ed. cit., p. 170 (trad. n.)
46. F.T. Marinetti, *Manifestul futurismului*, în Marin Mincu, *Poeți italieni din secolul* XX, ed.. cit., p. 74.

47. Apud Elisabetta Longari, *Sironi metafisico* în Simona Tosini Pizzeti, *Sironi metafisico. L'atelier della meraviglia*, Milano, Silvana Editoriale Spa, 2007, p.19.
48. Ibidem (trad. n.).
49. Sabrina Carollo, *I Futuristi*, Firenze-Milano, Giunti Editore, 2004, p. 132.
50. F.T. Marinetti, *Discurs futurist către venețieni*, în F.T. Marinetti, *Manifestele futurismului*, Bucureşti, Editura Art, 2009, p. 92.
51. *Aviația dramatică în Italia. Teatrul aerian* în „Contimporanul", An II, n. 27 din 20 ianuarie 1923, p. 3 (articol nesemnat).
52. Ibidem.
53. Nedatat şi rămas multă vreme în stadiul de manuscris, acest manifest a fost publicat abia în anul 2001 de Massimo Duranti (*Genesi e interpretazioni del Manifesto dell'aeropittura*) în volumul îngrijit de Enrico Crispolti, *Futurismo 1909-1944*, Milano, Mazzota, 2001, p. 213-221.
54. Giovanni Lista, *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, ed. cit., p. 114 (trad. n.).
55. Rămas multă vreme inedit, manifestul *Architettura futurista* a fost publicat în volumul Umberto Boccioni, *Altri inediti e apparati critici*, Milano, 1972.
56. Umberto Boccioni, *Architettura futurista. Manifesto* în Ezio Godoli, *Il Futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1983, p. 187 (trad. n.).
57. Antonio Sant'Elia, *Arhitectura futuristă. Manifest*, în Nicolae Lascu, *Funcțiune şi formă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1989, p.146.
58. Ibidem.
59. Ibidem, p. 147.
60. Ibidem.
61. Carlo Carrà, *La peinture des sons, bruits et odeurs* (1913) în Giovanni Lista, Futurisme. Manifestes, proclamations, documents, ed. cit., p. 184 (trad. n.).
62. Virgilio Marchi, *Manifeşte de l'architecture futuriste* (1920), ibidem, p. 234 (trad. n.).
63. Enrico Prampolini, *L'architecture futuriste* (1926), ibidem, p. 239 (trad. n.).
64. Termen consacrat de criticul de artă Marcel Boulanger în articolul *Causons de ces cubo-futuristes*, publicat în „Gil Blas" din luna octombrie 1912 vezi Giovanni Lista, *Le Futurisme. Création et avant-garde*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 2000, p. 101.
65. Giovanni Lista, *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, ed. cit., p. 42.
66. Andrew J. Webber, *The European Avant-garde*. 1900-1940, Cambridge, Polity Press, 2004, p. 68 (trad. n.).
67. Guillaume Apollinaire, *Zonă* în *Scrieri alese, Bucureşti,* Editura Univers, 1971, p. 25.
68. Ibidem.
69. Ibidem.
70. Ibidem, p. 26.
71. Ibidem.
72. Ibidem, p.27.
73. Ibidem, p. 30.

74. Ibidem, p. 28.
75. Ibidem.
76. Ibidem, p. 31.
77. Apud Guillaume Apollinaire, *Scrieri alese*, ed. cit., p.551.
78. Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1969, p. 459 (trad. n.).
79. Guillaume Apollinaire, *Victorie*, în *Poeme*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 377.
80. Ibidem, p. 379.
81. Ibidem, p. 383.
82. Philippe Renaud, op. cit., p. 461 (trad. n.).
83. Guillaume Apollinaire, *Victorie*, în *Poeme*, ed. cit., p. 377.
84. Ibidem, p. 381.
85. Ibidem, p. 384-385.
86. Ibidem, p. 386.
87. Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris, Berg International éditeurs, 2012, p. 46 (trad. n.).
88. Vezi Pierre Reverdy, *Le Cubisme, poésie plastique* în *Nord-Sud. Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, Paris Flammarion, 1975, p. 144.
89. Michel Massenet, *Albert Gleizes*, Paris, Somogy Editions d'Art, 1998, p. 16 (trad. n.).
90. Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, ed. cit., p. 57 (trad. n.)
91. Fernand Léger, *Les origines de la peinture*, în Maria Grazia Messina, Maria Mimita Lamberti, *Metropolis. La città nell'immaginario delle avanguadie 1910/1920*, ed. cit., p. 225 (trad. n.).
92. Fernard Léger, *Funcţii ale picturii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976, p.49.
93. Ibidem, p. 68.
94. Dan Grigorescu, *Cubismul*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972, p. 99.
95. Fernard Léger, *Funcţii ale picturii*, ed. cit., p. 50.
96. Ibidem, p. 29.
97. Maria Grazia Messina, Maria Mimita Lamberti, *Metropolis. La città nell'immaginario delle avanguadie 1910/1920*, ed. cit., p. 95 (trad. n.).
98. Ibidem (trad. n.).
99. Dan Grigorescu, op. cit., p. 187.
100. Frederica Rovati, *Abraham Walkowitz* în Maria Grazia Messina, Maria Mimita Lamberti, *Metropolis. La città nell'immaginario delle avanguadie 1910/1920*, ed. cit., p. 346.
101. Guillaume Apollinaire, *Catalogue de l'exposition Léopold Survage-Irène Lagut*, janvier 1917, Paris în Guillaume Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, p. 1158 (trad. n.).
102. Léopold Survage, *Essai sur la synthèse plastique de l'espace et son rôle dans la peinture*, „Action", n. 6 din decembrie 1920 (n. ed.).
103. Guillaume Apollinaire, *Catalogue de l'exposition Léopold Survage-Irène Lagut*, janvier

1917, Paris în Guillaume Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, ed. cit., p. 1158 (trad. n.).
104. W. Brenne, *Réhabiliter l´architecture colorée de Bruno Taut* în l'"Architecture d´aujourd´hui", nr. 334, mai-iunie 2001, p. 46 (trad. n.).
105. Ibidem (trad. n.)
106. „Colaboratorul nostru, pictorul Maxy, a fost ales membru al *Novembergruppe*, asociația artiştilor de avantgardă din Germania, cu sediul la Berlin", în „Contimporanul", An II, n. 44 din 7 iulie 1923, p. 4.
107. Georg Trakl, *Frumosul oraş* în *Poezii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1988, p. 10.
108. Idem, *Celor amuțiți*, ibidem, p. 70.
109. Idem, *Crepuscul occidental*, ibidem, p. 154.
110. Andrew J. Webber, *The European Avant-garde. 1900 - 1940*, ed. cit., p. 73 (trad. n.).
111. Georg Trakl, *59 poeme*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 142.
112. Vezi Rudolf Leopold, *Egon Schiele. Landscapes*, Vienna, Leopold Museum, Munich-Berlin-London-New York, Prestel Verlag, 2005, p. 115.
113. Ibidem, p. 114 (trad. n.).
114. Wolf Fruhtrunk, *Egon Schiele*, Köln, Benedikt Taschen Verlag, 1993, p. 86 (trad. n.).
115. Ludwig Meidner, *Anleitung zum Malen von Grosstadtbildern* în Ashley Bassie, *Expresionismul*, Oradea, Editura Aquila, 2008, p. 80.
116. Ashley Bassie, *Expresionismul*, ed. cit., p. 71.
117. Friedrich Nietzsche, *Aşa grăit-a Zarathustra*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 151.
118. Ibidem, p. 241.
119. Petre Stoica, *Prefață*, în *Poeți ai expresionismului*, Bucureşti, Editura Albatros, 1971, p. 17.
120. Idem, *Prefață*, în *Poezia germană modernă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, vol. I, p. XXIII.
121. Traduceri preluate din *Poeți ai expresionismului*, ed. cit., p. 134-143.
122. Marcel Roncayolo, *La ville comme réseau de communications*, în Jean Dethier, Alain Guilheu, *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, Paris, Éditions Georges Pompidou, 1994, p. 221 (trad. n.).
123. Dietmar Elger, *Expressionism*, Köln, Taschen Verlag, 2007, p. 38, 41 (trad. n.).
124. Ashley Bassie, op. cit., p. 77.
125. Otto Schmalhauser, grafician şi pictor german (1890-1958), cumnatul lui George Grosz (n. ed.).
126. Ashley Bassie, op. cit., p. 85.
127. Ibidem, p. 114.
128. Oskar Panizza (1853-1921), psihiatru şi scriitor de avangardă german (n. ed.).
129. Ivo Kranzfelder, *George Grosz*, Köln, Benedikt Taschen Verlag, 1998, p. 24 (trad. n.).
130. *Reichskristallnacht* din 9 spre 10 noiembrie 1938 marchează începutul pogromului împotriva evreilor din Germania şi Austria (n. n.).
131. Dan Grigorescu, *Expresionismul*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1969, p.129.

132. Ibidem, p. 125.
133. Max Beckmann, *Bekkennntniss* (*Mărturie*), în Amelia Pavel, *Expresionismul şi premisele sale*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1978, p. 157.
134. Serge Fauchereau, *Oskar Kokoschka*, Paris, Cercle d'Art, 1995, p. 25 (trad. n.).
135. Giovanni Lista, *Dal paroleliberismo al libro-oggeto* (*De la cuvinte în libertate la cartea-obiect*) în *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, ed. cit., p. 295.
136. René Magritte, *Les mots et les images* în Harry Torczyner, *René Magritte. Le veritable art de peindre*, Paris, Draeger Editeur, 1978, op. cit., p. 68 (trad. n.).
137. Walter Gropius, *Staatliches Bauhaus din Weimar. Manifest şi Program*, în Nicolae Lascu, op. cit., p. 181.
138. Max Beckmann, *Schöpferische Konfession* (*Confesiune creatoare*), în Amelia Pavel, op. cit., p. 158.
139. Richard Huelsenbeck, *Manifestul colectiv al dadaiştilor*, trad. din Ashley Bassie, op. cit., p. 123.
140. Tristan Tzara, *dada manifest despre dragostea slabă şi dragostea amară* în Tristan Tzara, *Şapte Manifeste Dada. Lapisterii. Omul aproximativ*, Bucureşti, Editura Univers, 1996, p. 42-43.
141. Thomas W. Gaehtgens, *La metropoli di Berlino nella pittura espressionista* în Maria Grazia Messina, Maria Mimita Lamberti, *Metropolis. La città nell'immaginario delle avanguadie 1910/1920*, ed. cit., p. 235 (trad. n.).
142. Anna D'Elia, *La Ville selon les artistes*, în Jean Dethier, Alain Guilheu, *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, ed. cit., p. 202 (trad. n.).
143. Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 329.
144. Paul Eluard, *Max Ernst*, în André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 47 (trad. n.).
145. André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, ed.cit. p. 42-43, (trad. n.).
146. Ibidem, p. 101 (trad. n.)
147. André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924) în André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Editions Gallimard, 1966, p. 23-24.
148. Ion Biberi, *Arta suprarealistă. Privire critică*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1973, p. 35.
149. André Breton, *Manifeste du surréalisme* în André Breton, *Manifestes du surréalisme*, ed. cit., p. 11 (trad. n.).
150. André Breton, *Primul manifest al suprarealismului* în Mario De Micheli, op. cit., p. 294.
151. Pierre Reverdy, *L'Image* în *Nord-Sud. Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, ed. cit., p. 73-74(trad. n.).
152. F.T. Marinetti, *Manifestul tehnic al literaturii futuriste*, în F.T. Marinetti, *Manifestele futurismului*, ed. cit., p. 101.
153. F.T. Marinetti, *Distrugerea sintœxei, imaginație fără fire, cuvinte în libertate*, ibidem, p. 115.
154. Giorgio de Chirico, *Memorii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976, p. 71.
155. James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, New York, Museum of Modern Art, 1966, p. 35 (trad. n.).

156. Giorgio de Chirico, *The feeling of prehistory*, manuscris din prima perioadă parizianǎ (1911-1915), publicat în James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, ed. cit., p. 247 (trad. n.).
157. Achille Bonito Oliva, *La natura secondo De Chirico*, Roma, Federico Motta Rditore, 2010, p. 136 (trad. n.).
158. Ibidem (trad. n.).
159. Guillaume Apollinaire, *De la Ingres la Picasso. Cronici de artă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1970, p.136.
160. James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, ed. cit., p. 71 (trad. n.).
161. Paolo Baldacci, *De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus,* Firenze, Mandragora, 2010, p. 57.
162. apud Marc Rombaut, *Paul Delvaux*, Paris, Editions Albin Michel, 1990, p. 15 (trad. n.)
163. Giorgio de Chirico, *The song of the station*, manuscris din prima perioadă parizianǎ (1911-1915), publicat în James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, ed. cit., p. 252 (trad. n.).
164. Giorgio de Chirico, *Noi* metafisici, apud *Sironi metafisico. L'atelier della* meraviglia, ed. cit., p.15 (trad. n.).
165. Giorgio de Chirico, manuscris din prima perioadă parizianǎ (1911-1915), publicat în James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, ed. cit., p. 244 (trad. n.).
166. Vezi Celia Rabinovitch, *Surrealism and the Sacred. Power, Eros and the Occult in Modern Art*, Icon Editions, Boulder, Colorado, 2002, p. 157-163.
167. Anna D'Elia, art. cit., p. 204 (trad. n.).
168. Ibidem (trad. n.).
169. F.T. Marinetti, *Manifestul futurismului*, în Marin Mincu, op. cit., p. 74.
170. Giovanni Lista, *Dal paroleliberismo al libro-oggetto* în *Futurismo 1909-2009*, ed. cit., p. 298 (trad. n.).
171. Harry Torczyner, *René Magritte. Le veritable art de peindre*, ed. cit., p. 60-61 (trad. n.).
172. Apud Jacques Sojcher, *Paul Delvaux*, Paris, Ars Mundi, 1991, p. 26 (trad. n.).
173. Paul-Aloïse De Bock, ibidem, p. 25 (trad. n.).
174. Giovanni Lista, *La ville inquiète*, în Jean Dethier, Alain Guilheu, *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, ed. cit p. 228 (trad. n.).
175. Marc Rombaut, op. cit., p. 16 (trad. n.).
176. Ibidem (trad. n.).
177. André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, ed. cit., p. 106, 108 (trad. n.).
178. Hajo Düchting, *Robert et Sonia Delaunay. Le triomphe de la couleur*, Köln, Benedikt Taschen, 1994, p. 22 (trad. n.).
179. Blaise Cendrars, *Aujourd'hui*, Paris, 1931, ibidem, p. 22-23 (trad. n.).
180. Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art*, Paris, Gallimard, 1960, p. 164 (trad. n.).
181. Vezi Cécile Debray et Francoise Lucbert, *La séction d'or, 1925, 1920, 1912*, Paris, Editions Cercle d'Art, 2000, p. 145.
182. Guillaume Apollinaire, *Cântecul celui neiubit*, în Guillaume Apollinaire, *Scrieri alese*, ed. cit., p. 48..
183. Idem, *Zonă*, ibidem, p. 25.

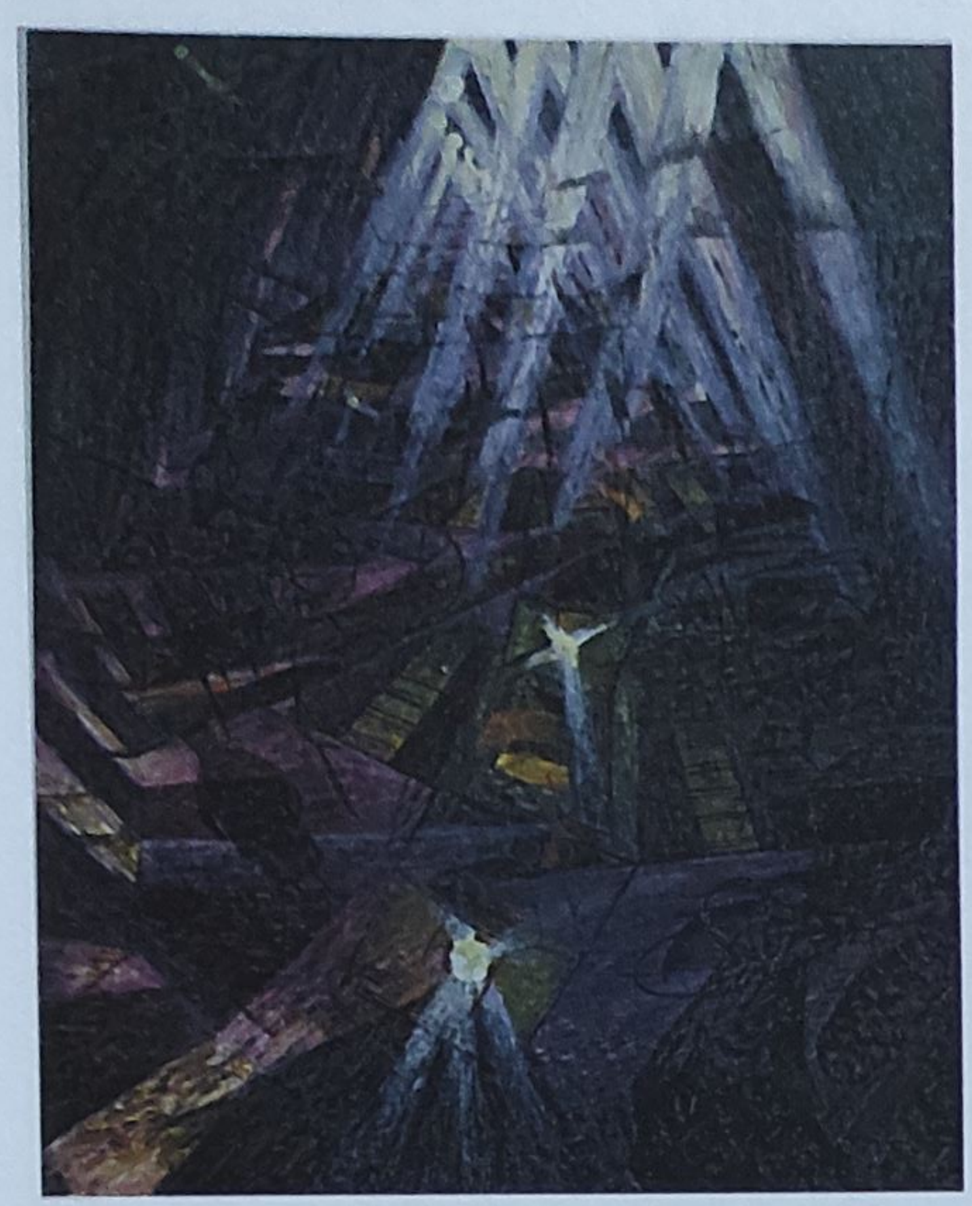
184. Idem, *Calligrammes – Cannonier conducteur* în Guillaume Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, ed. cit., p. 214 (trad. n.)
185. Tristan Tzara, *A haute flamme* în *Oeuvres completes*, Tome IV, Paris, Flammarion, p. 197 (trad. n.).
186. Ilarie Voronca, *Ulise*, Paris, "Colecția Integral", 1928, partea 19.
187. Cécile Debray et Francoise Lucbert, *La séction d'or, 1925, 1920, 1912*, ed. cit., p. 100 (trad. n.)
188. Marie-Lise Bénédic în *Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, ed. cit., p. 188 (trad. n.).
189. Ibidem.
190. Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art*, ed. cit, p. 224, 225, 232 (trad. n.).
191. Ibidem, p. 262 (trad. n.)
192. Werner Spiess, Iris Müller-Westermann, Kirsten Degel, *Max Ernst: dream and revolution*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 103-104 (trad. n.).
193. Francis Picabia, *How New York Looks to Me* în *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle*, Paris, Musée d'Orsay, Catalogue d'exposition, 18 octobre 2004 – 16 janvier 2005, Paris, 2004, p. 121 (trad. n.).
194. Gabrielle Buffet-Picabia, *Rencontres*, Paris, Pierre Belfond, 1977, p. 185 (trad. n.).
195. Francis Picabia, *How New York Looks to Me* loc. cit., p. 122 (trad. n.)
196. Gabrielle Buffet-Picabia, op. cit., p. 20 (trad. n.).
197. Darie Novăceanu în Frederico García Lorca, *Carte de poeme*, Bucureşti, Editura Univers, 1986, p. 65.
198. Andrew J. Webber, *Writing the City* în *The European Avant-garde*, ed. cit., p.93 (trad n.).
199. Frederico García Lorca, *Odă pentru Walt Whitman* în *Carte de poeme*, ed. cit., p. 312, 315.
200. Frederico García Lorca, *Străzi şi vise. Dansul morții*, ibidem, p. 270.
201. Frederico García Lorca, *Peisaj cu mulțime care vomită (Înserare la Coney Island)*, ibidem, p.274.
202. Frederico García Lorca, *Întoarcere în oraş. New York (Oficină şi denunț)*, ibidem, p. 305.
203. Ibidem.
204. Ibidem, p. 305-306.
205. Frederico García Lorca, *Străzi şi vise. Dansul morții*, ibidem, p. 272.
206. Frederico García Lorca, *Întoarcere în oraş. New York (Oficină şi denunț)*, ibidem, p. 307.
207. Ibidem, p. 306.
208. Ibidem.
209. Andrew J. Webber, *Writing the City* în *The European Avant-garde*, ed. cit., p.101 (trad. n.).
210. Frederico García Lorca, *Nocturna golului*, în *Carte de poeme*, ed. cit., p. 298.
211. Andrew J. Webber, *Writing the City* în *The European Avant-garde*, ed. cit., p. 101 (trad. n.).
212. Frederico García Lorca, *Nocturna golului*, în *Carte de poeme*, ed. cit., p. 298.
213. Guillaume Apollinaire, *Le Pergamon à Berlin* în *Chroniques d'art*, ed. cit., p.19 (trad. n.).
214. Alexandra Richie, *Faust's Metropolis*, ed. cit. (trad. n.).

215. Itzhak Goldberg, *Chronique de la haine ordinaire* în Serge Sabarsky, *George Grosz.Les années berlinoises. Dessins et aquarelles de 1912 à 1931*, ed. cit., p. 20 (trad. n.).
216. Norbert Wolf, op. cit., p. 62 (trad. n.)
217. Gaston Bachelard, *Pământul şi reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimității*, Bucureşti, Editura Univers, 1999, p. 93.

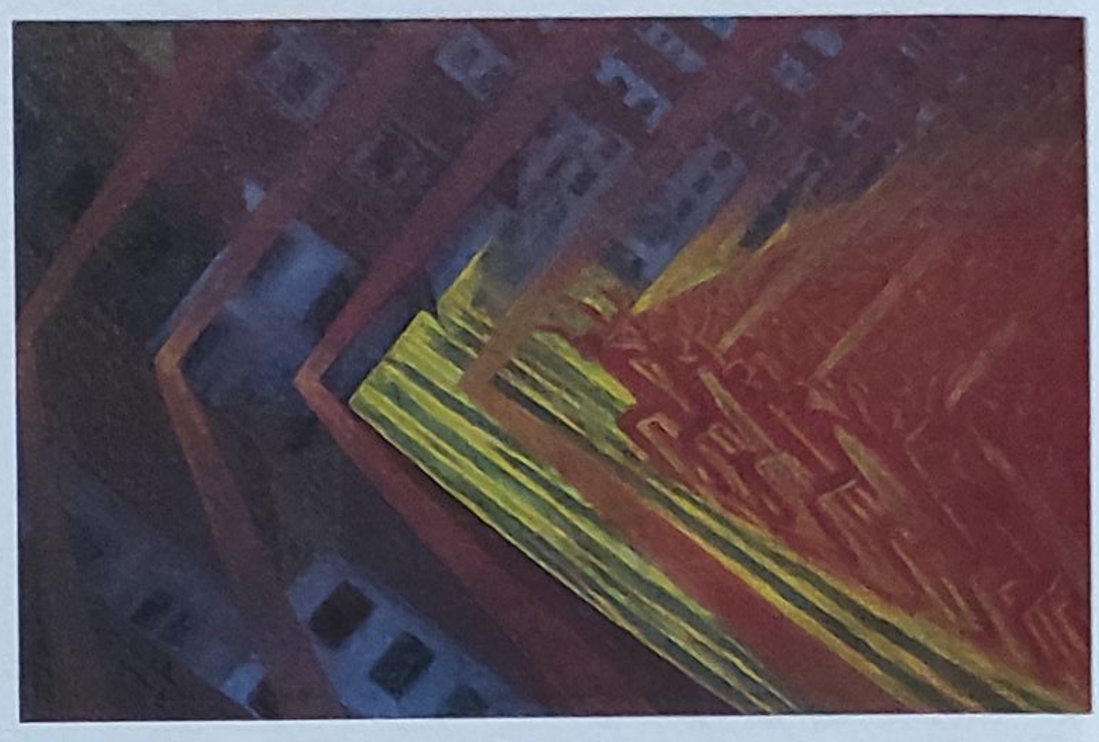
1. Umberto Boccioni - *Oraşul care se înalţă* (1910-1911)

2. Umberto Boccioni - *Gigant şi Pigmeu* (1910)

3. Odillon Redon - Pegas captiv (1899)



4. Umberto Boccioni - *Forţele unei străzi* (1911)



5. Luigi Russolo - *Revolta* (1911)

6. Gino Severini - *Bulevardul* (1911)

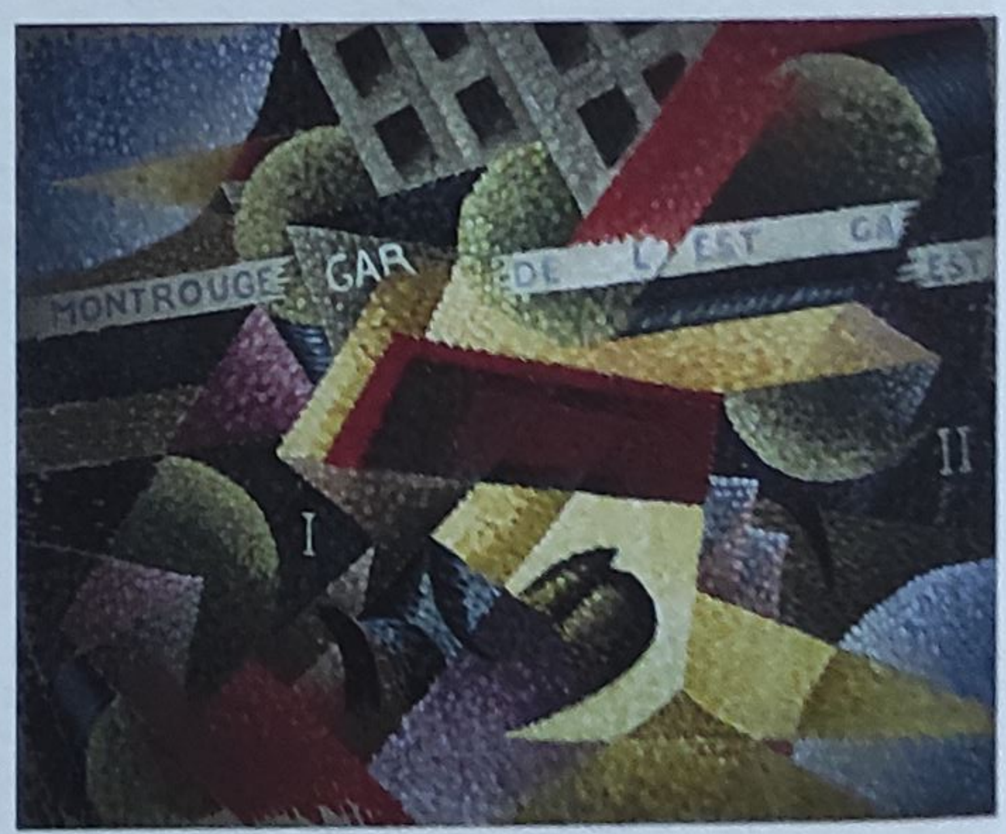
7. Umberto Boccioni - *Strada intră în casă* (1911)

8. Umberto Boccioni - *Viziuni simultane* (1911)

9. Umberto Boccioni - *Construcţie orizontală* (1912)

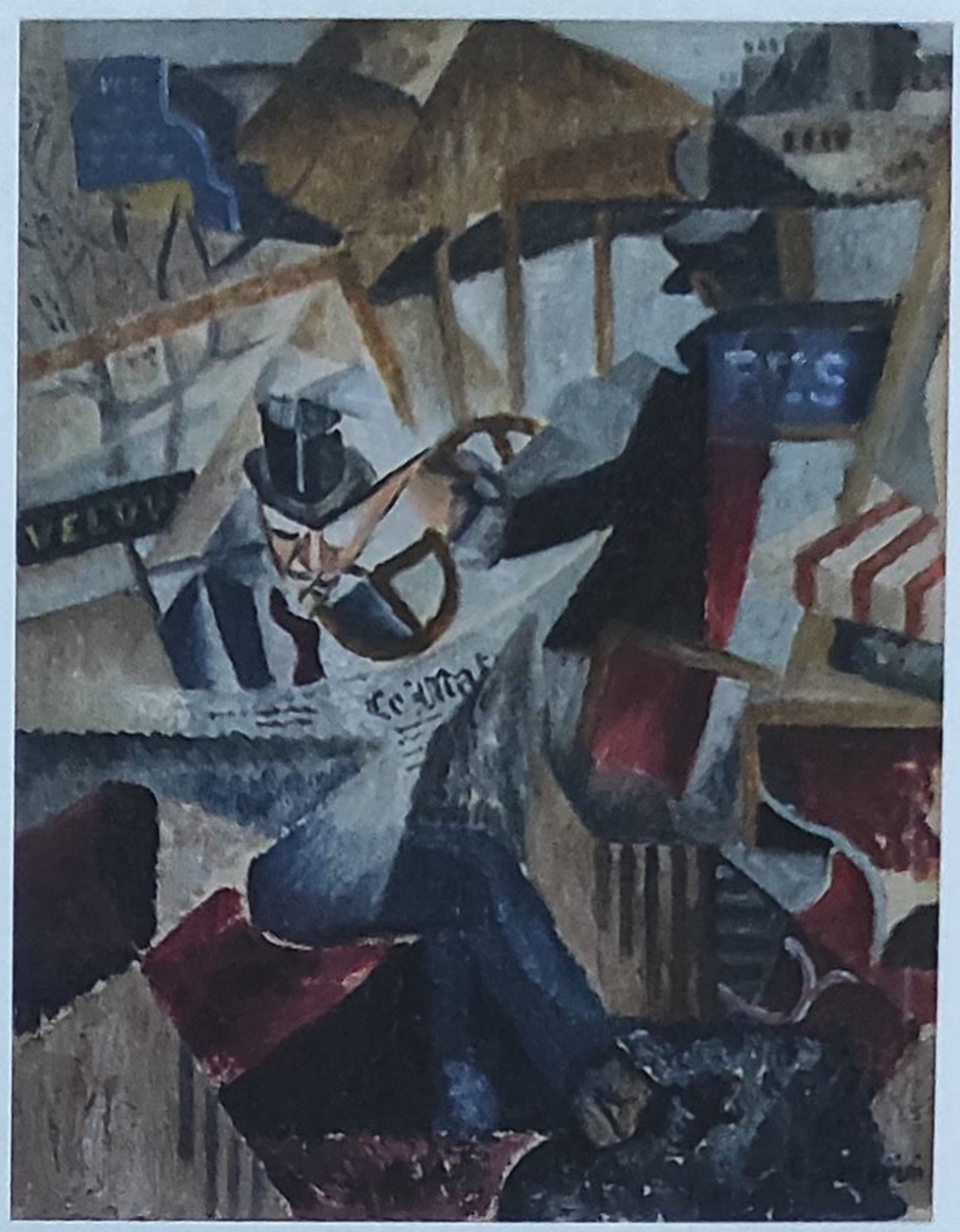
10. Gino Severini - *Amintiri de călătorie* (1910-1911)

11. Carlo Carrà - *Ce mi-a spus tramvaiul* (1911)

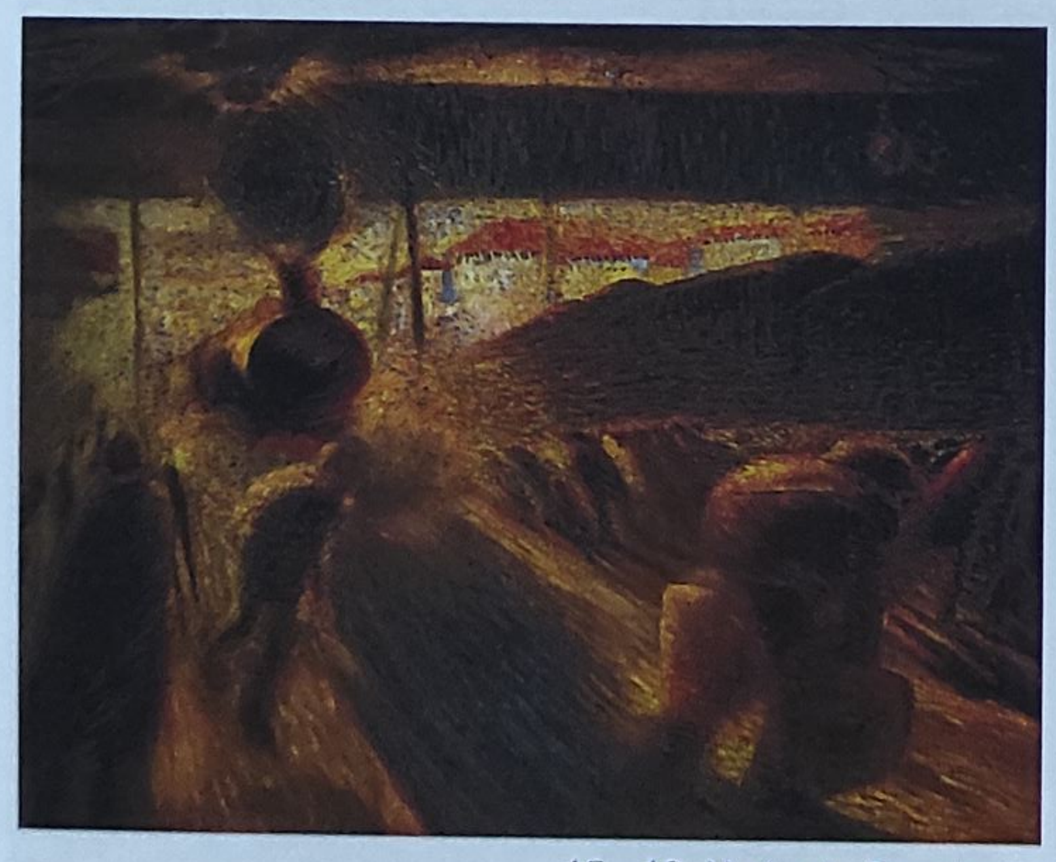


12. Gino Severini - *Tramvai în circulație* (1913)

13. Gino Severini - *Metrou Nord Sud* (1913)



14. Gino Severini - *Autobuzul* (1913)



15 - 16. Umberto Boccioni - *Gara din Milano* (1910-1911)

Umberto Boccioni - *Stări sufleteşti* - (1911)

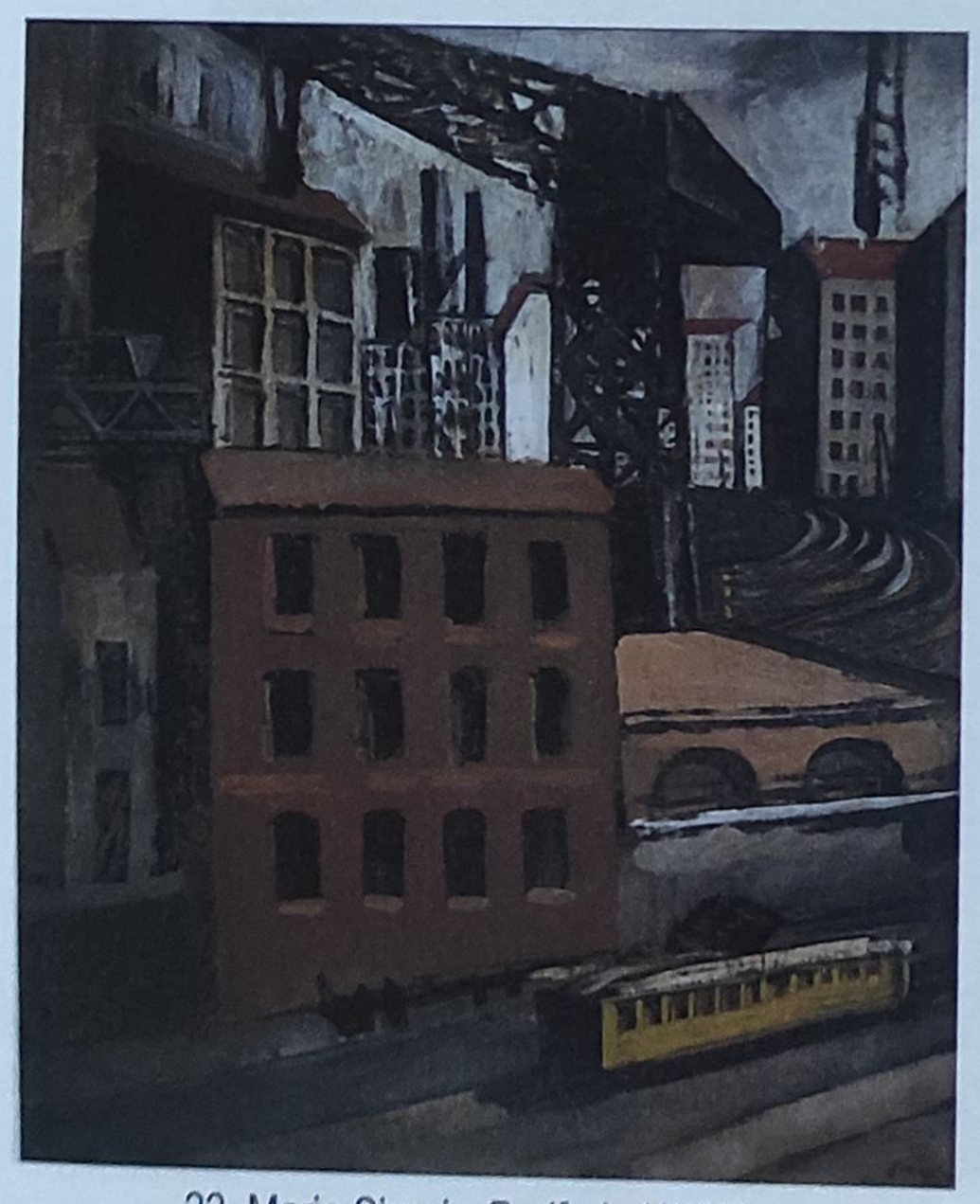
17. *Cei care pleacă*

18. *Despărţirea*

19. *Cei care rămân*

20. Luigi Russolo - *Calea ferată* (1910)

21. Arthur Segal - *Cale ferată* (1910)



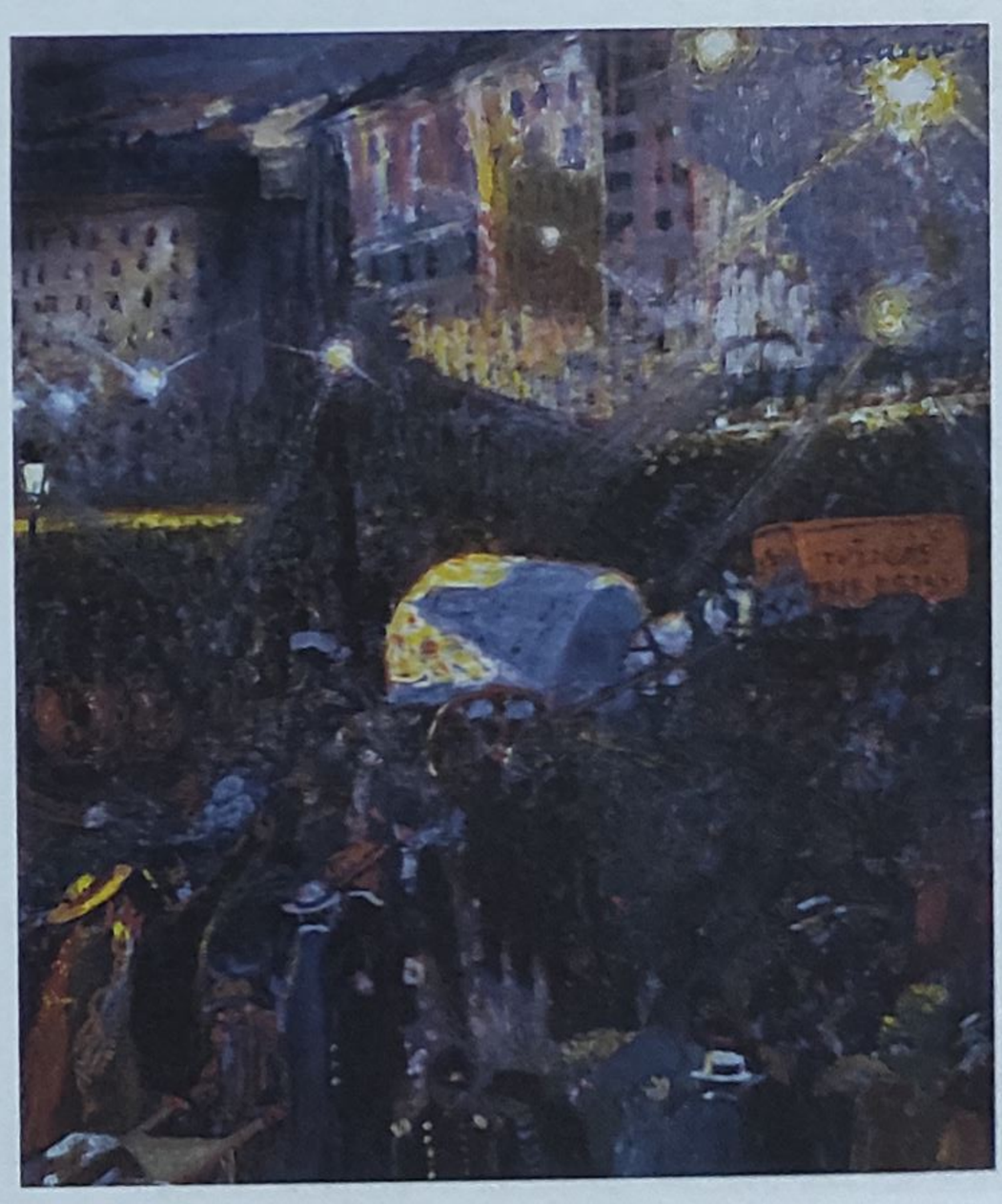
22. Mario Sironi - *Periferie* (1922)

304

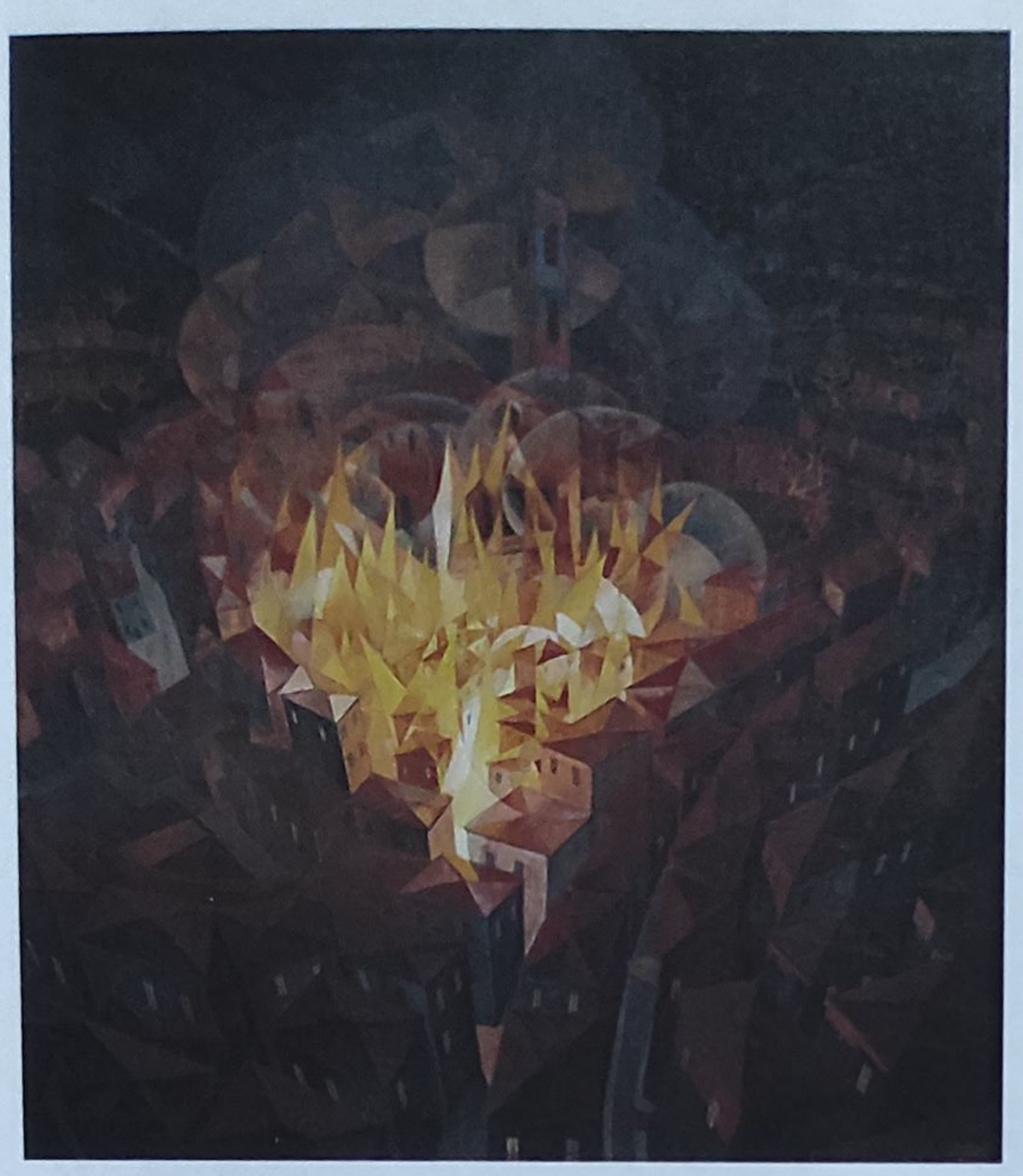
23. Mario Sironi - *Tramvaiul* (1920)

24. Mario Sironi - *Periferie cu un cal alb*

25. Giaccomo Balla - *Felinar cu arc* (1909)



26. Carlo Carrà - *Lumini nocturne* (1911)



27. Gerardo Dottori - *Incendiu-oraş* (1926)

28. Tullio Crali - *Vieţi orizontale* (1938)

29. Tullio Crali - *Înşurubat deasupra urbei. În plonjon deasupra oraşului* (1939)

30. Antonio Sant'Elia - *Oraşul nou* (1914)

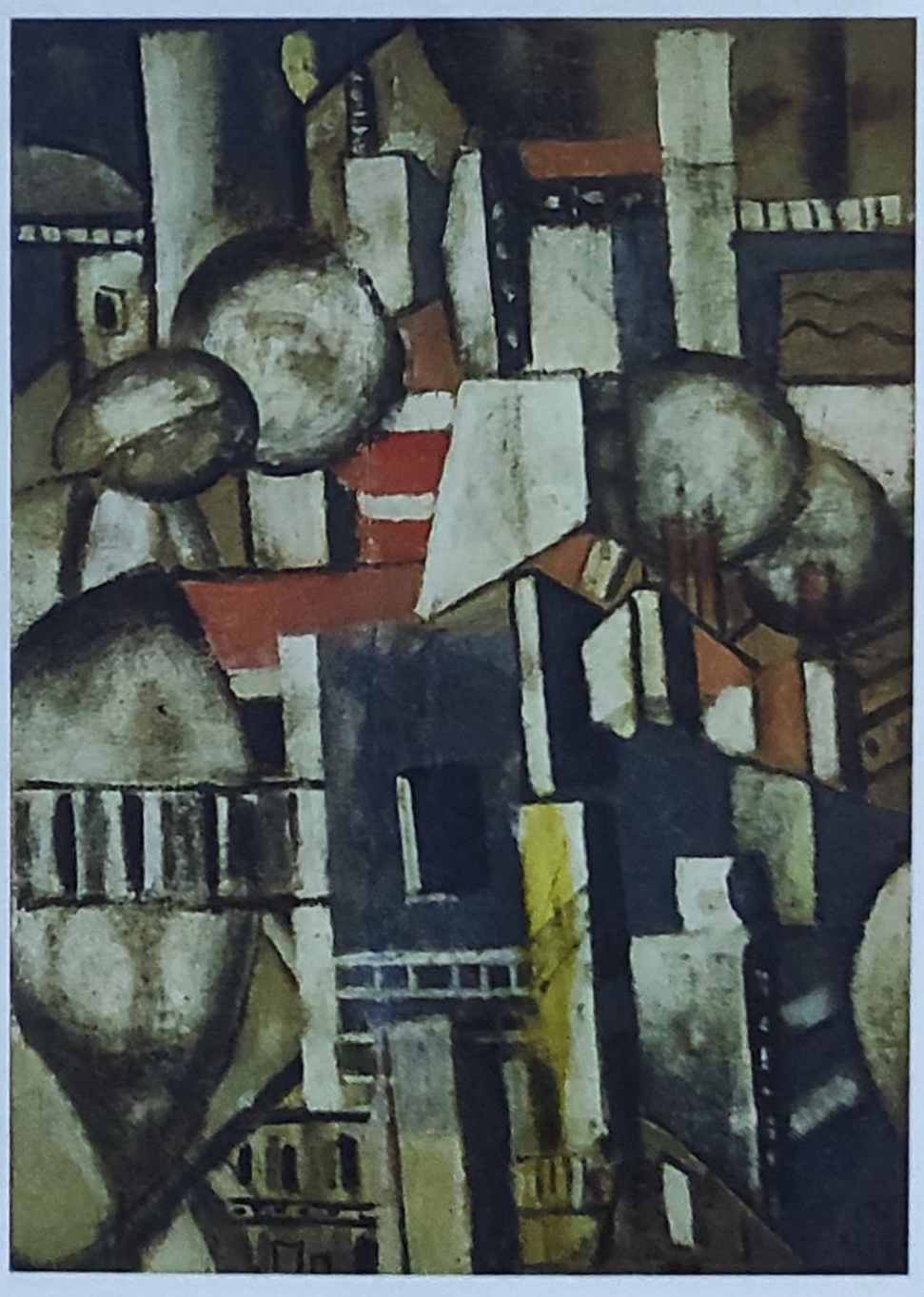
31. Virgilio Marchi - *Oraş* (1919)

32. Virgilio Marchi - *Oraş fantastic* (1919)

33.Georges Braque - *Sacré Coeur de Montmartre*
(1910 - 1911)

34. Albert Gleizes - *Passy - Podurile din Paris* (1912)

35. Robert Delaunay - *Oraşul 2* (1910)



36. Fernand Léger - *Acoperişurile Parisului* (1912)

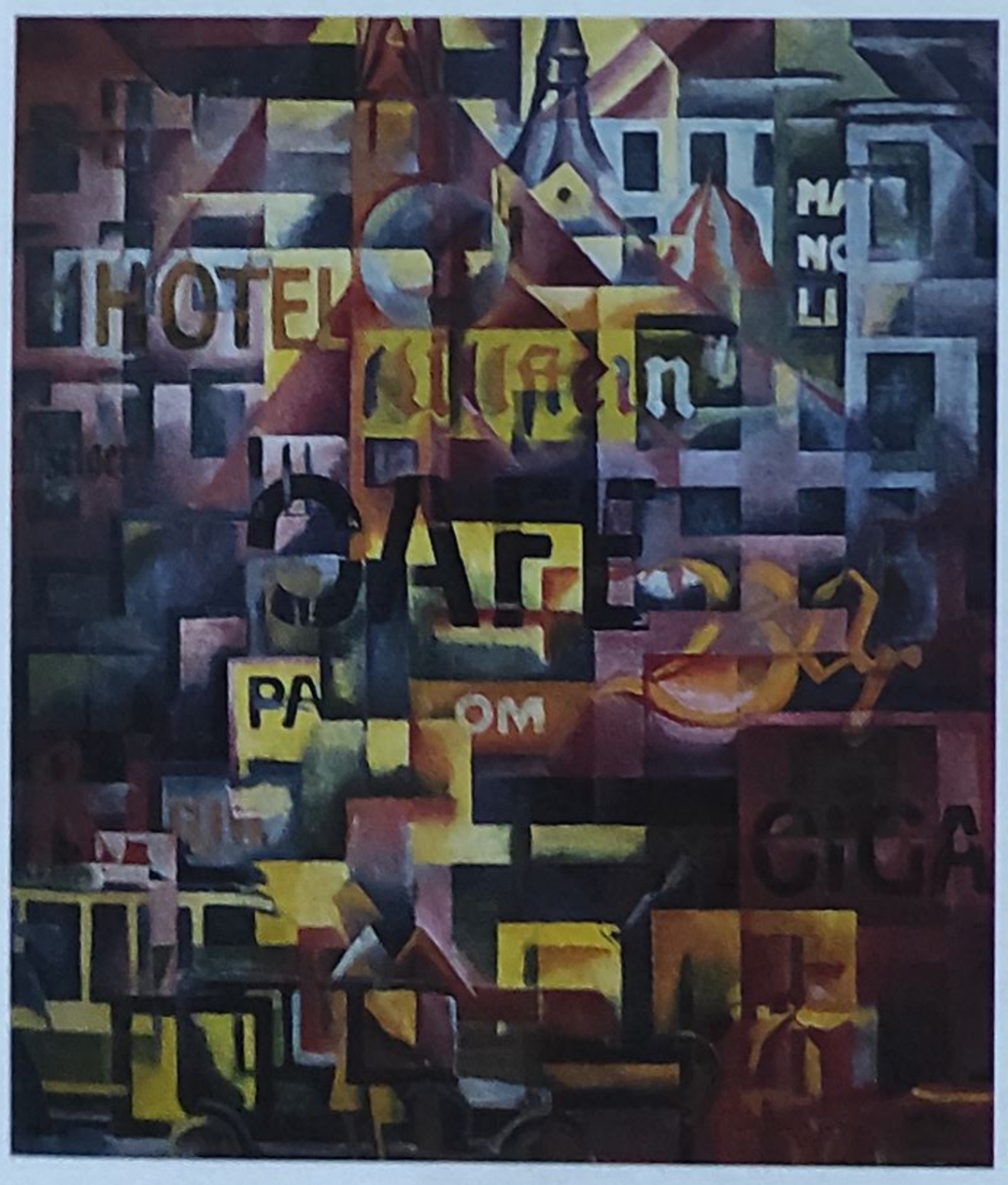
37. Vincenc Beneš - *Tramvaiul n. 4* (1912-1913)

38. Bohumil Kubišta - *Motiv din vechea Pragă* (1911)

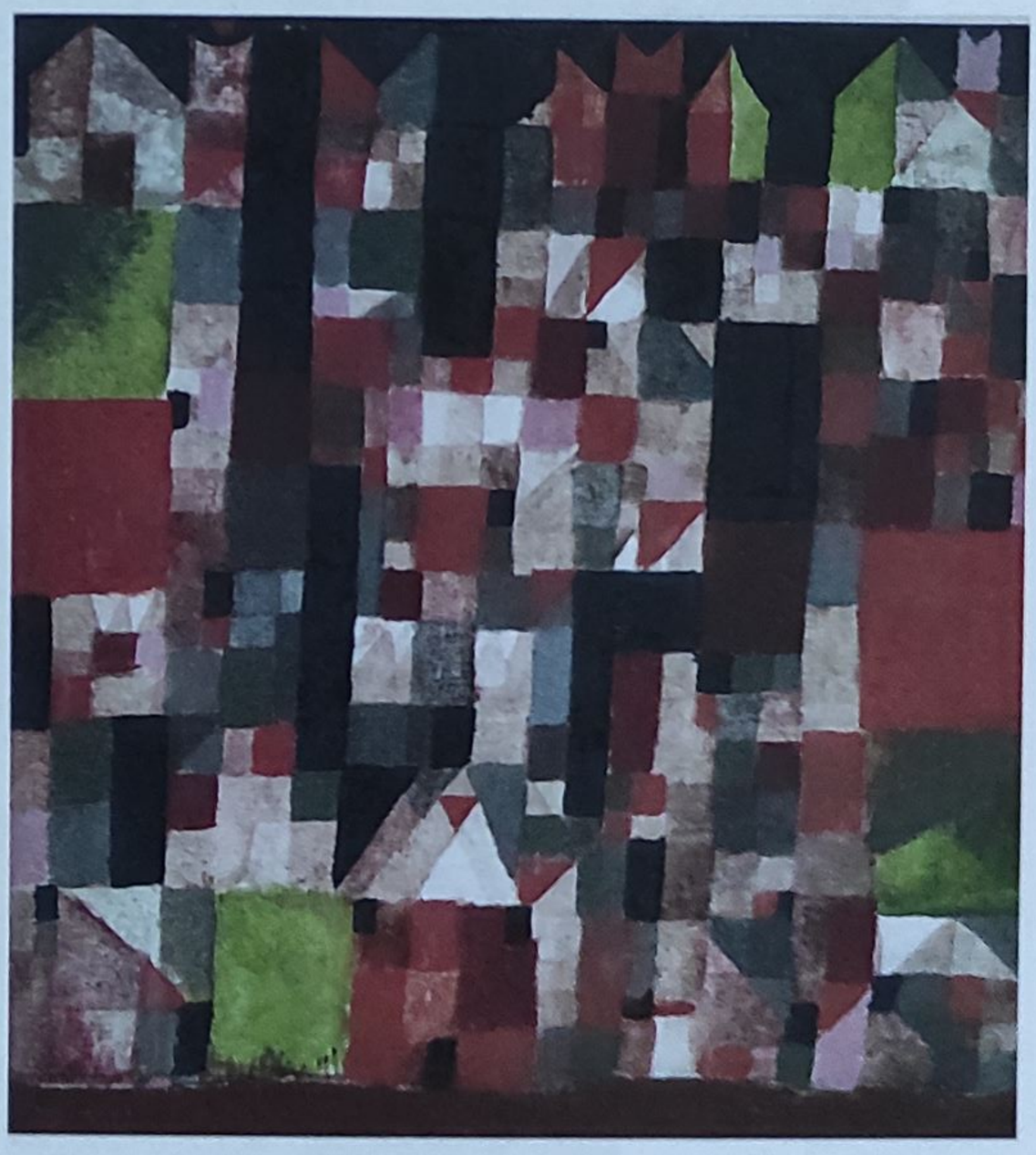
39. Lyonel Feininger - *Case înalte II* (1913)

40. Abraham Walkowitz - *Improvizaţie asupra oraşului New York* (1916)

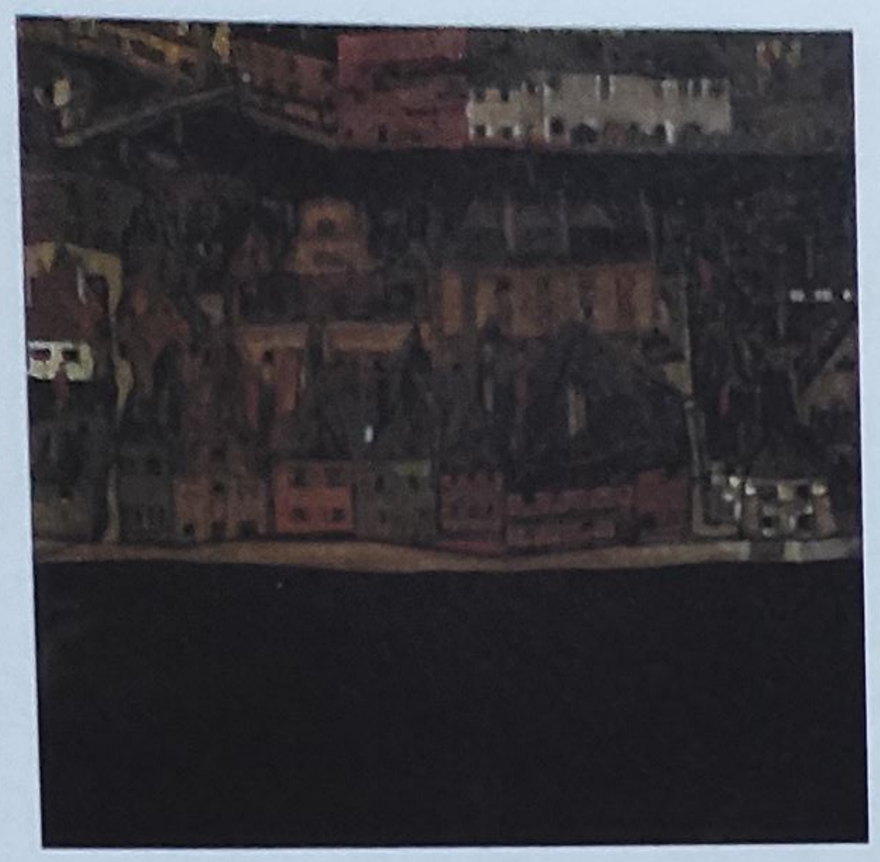
41. Léopold Survage - *Villefranche- sur-mer* (1915)



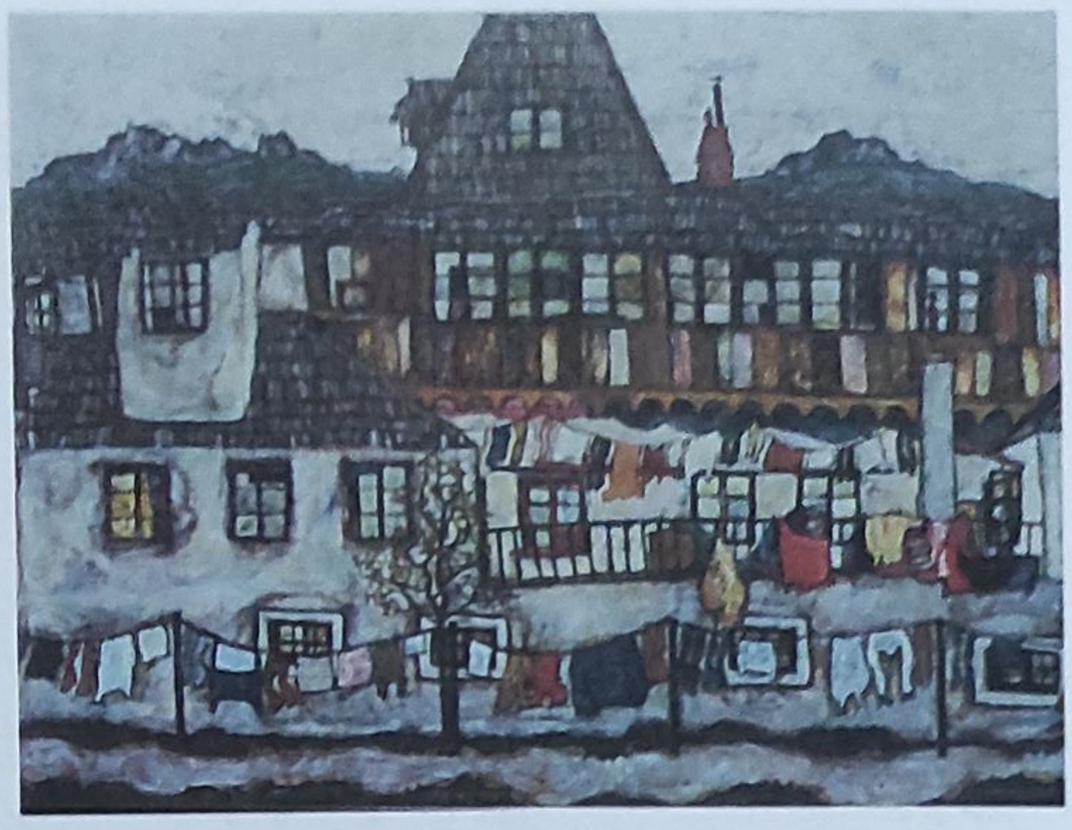
42. Otto Möller - *Oraşul* (1921)



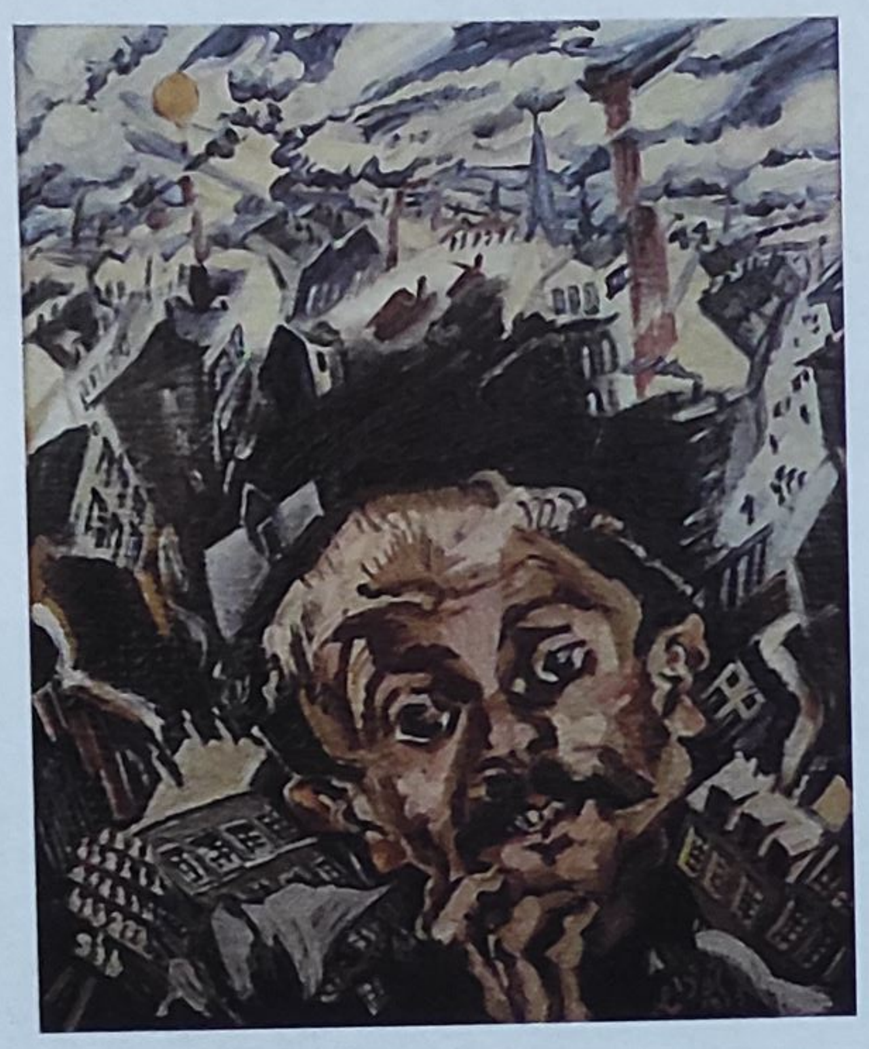
43. Paul Klee - *Imaginea oraşului în accente roşii-verzi* (1921)



44. Egon Schiele - *Orăşel* (1912-1913)



45. Egon Schiele - *Casă de periferie cu rufe puse la uscat* (1917)



46. Ludwig Meidner - *Eu şi oraşul* (1913)

47. Ludwig Meidner - *Oraşul apocaliptic* (1913)

48. Ludwig Meidner - *Oraşul care arde* (1913)

49. E. L. Kirchner - *Nollendorfplatz* (1912)

50. E. L. Kirchner - *Hallesches Tor Berlin* (1913)

51. E. L. Kirchner - *Friedrichstrasse Berlin* (1914)

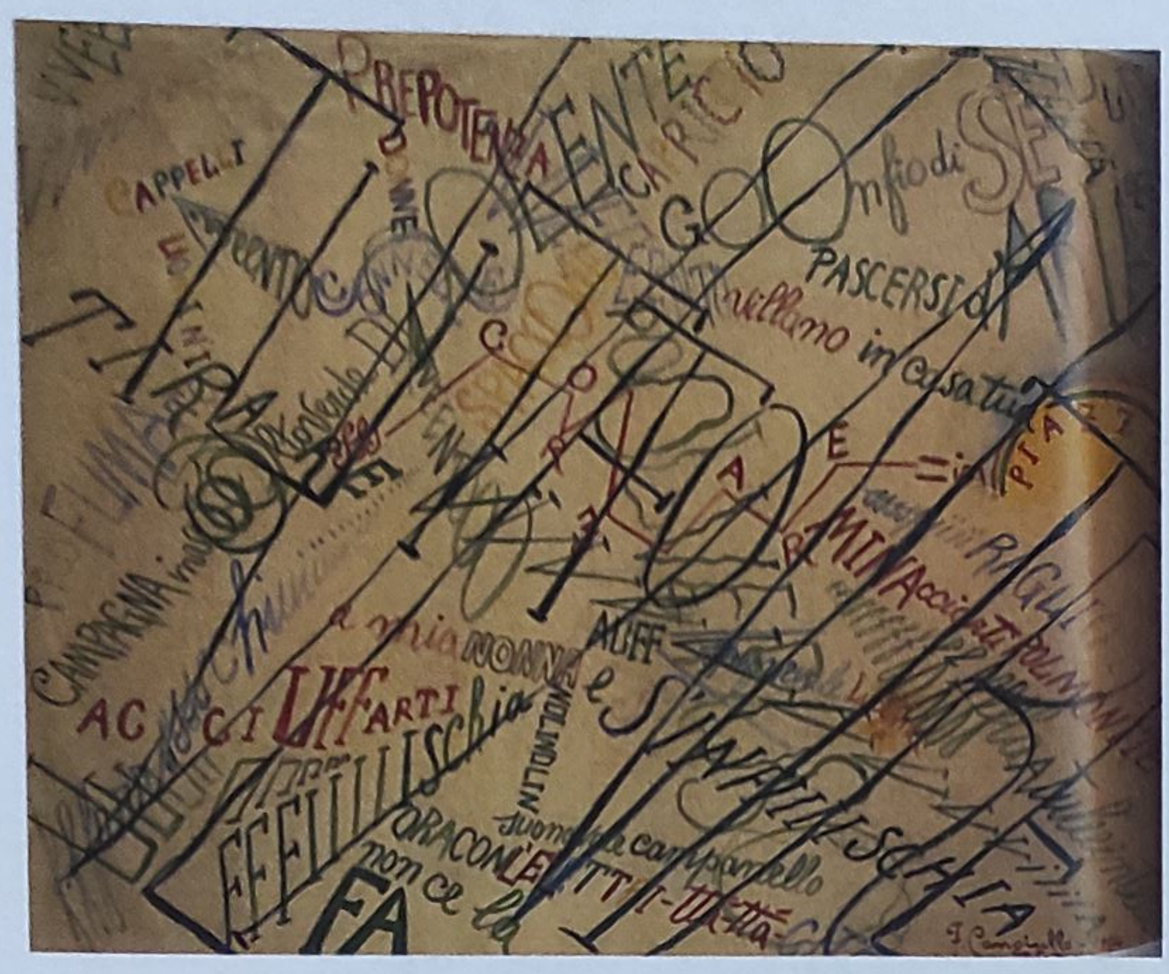
52. George Grosz - *Metropolis. Perspectivă asupra oraşului* (1917)

53. George Grosz - *Omagiu lui Oskar Panizza* (1917-1918)

54. Max Beckmann - *Sinagoga din Frankfurt* (1919)

55. Max Beckmann - *Podul metalic*
(1922)

56. Oskar Kokoschka - *Podul Carol din Praga* (1934)

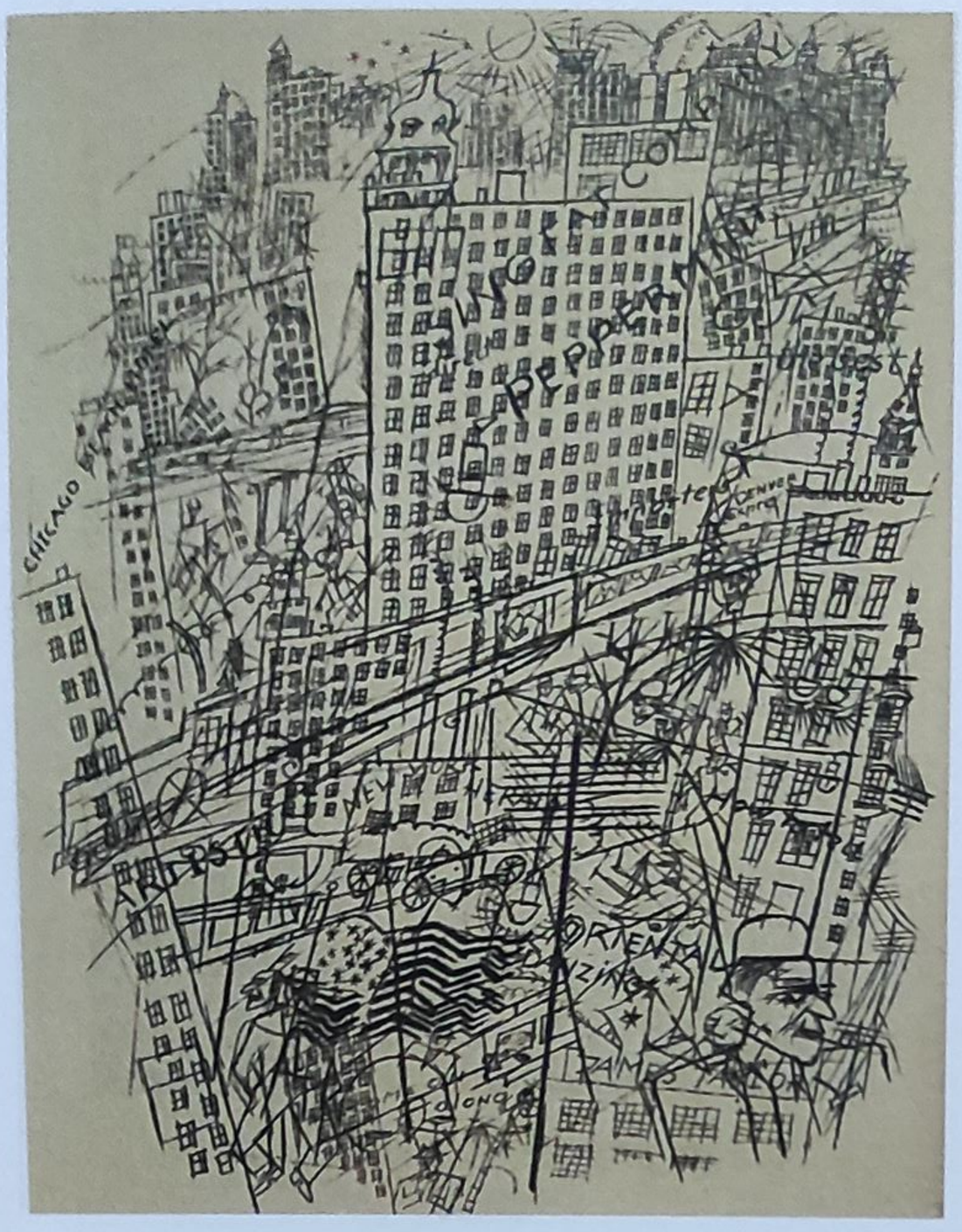


57. Francesco Cangiullo - *Mulţimea din Piazza del Popolo* (1914)

58. Paul Klee - *Piaţa Potsdamer IV* (1919)

59. Ludwig Meidner - *Piaţa Potsdamer* (1918)

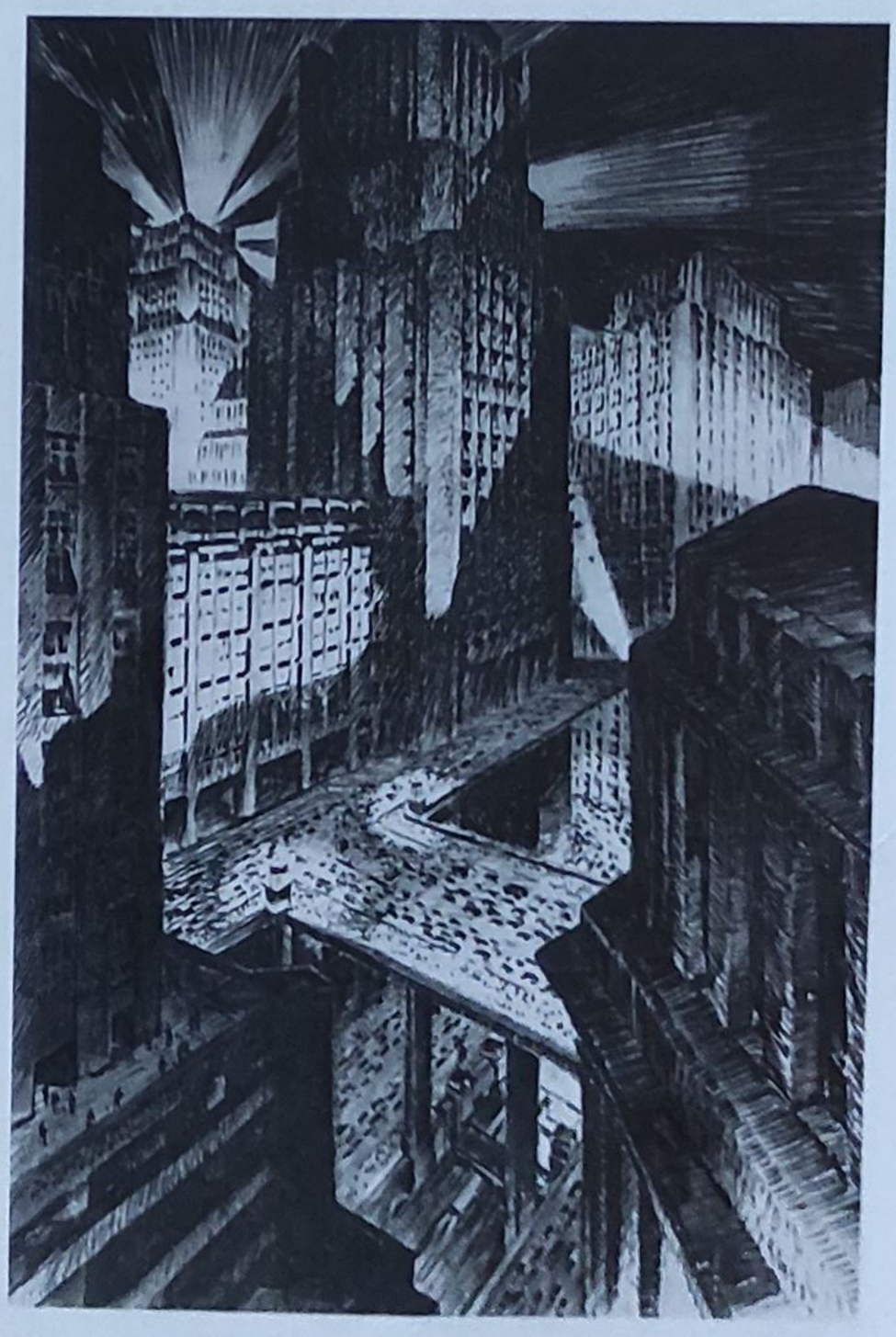
60. Lyonel Feininger - *Oraşul catedrală* (1919)



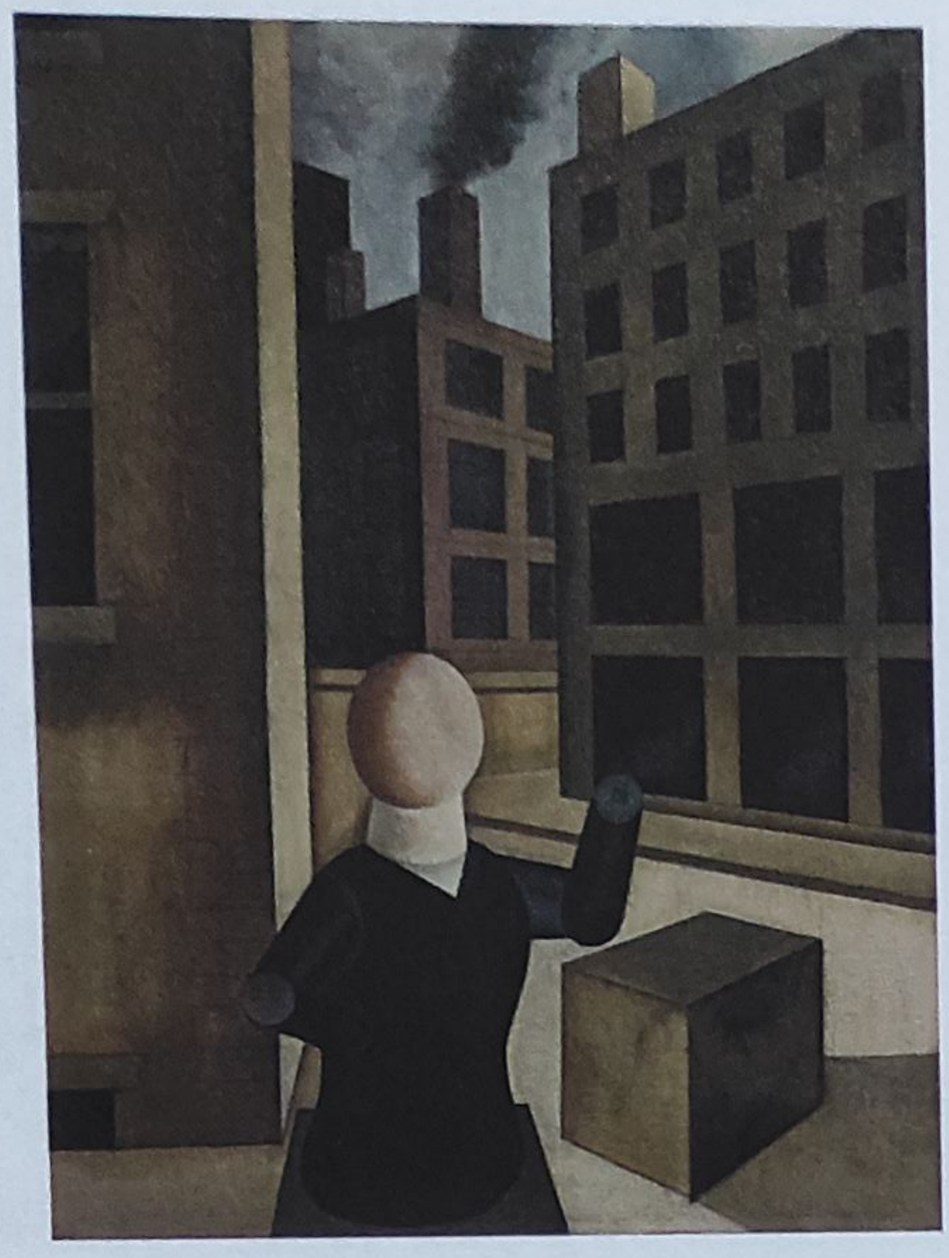
61. George Grosz - *Amintire despre New York* (1915-1916)

62. Paul Citroën - *Metropolis* (1919)

63. Paul Citroën - *Metropolis* (1923)



64. Otto Hünte - *Metropolis* (1927)

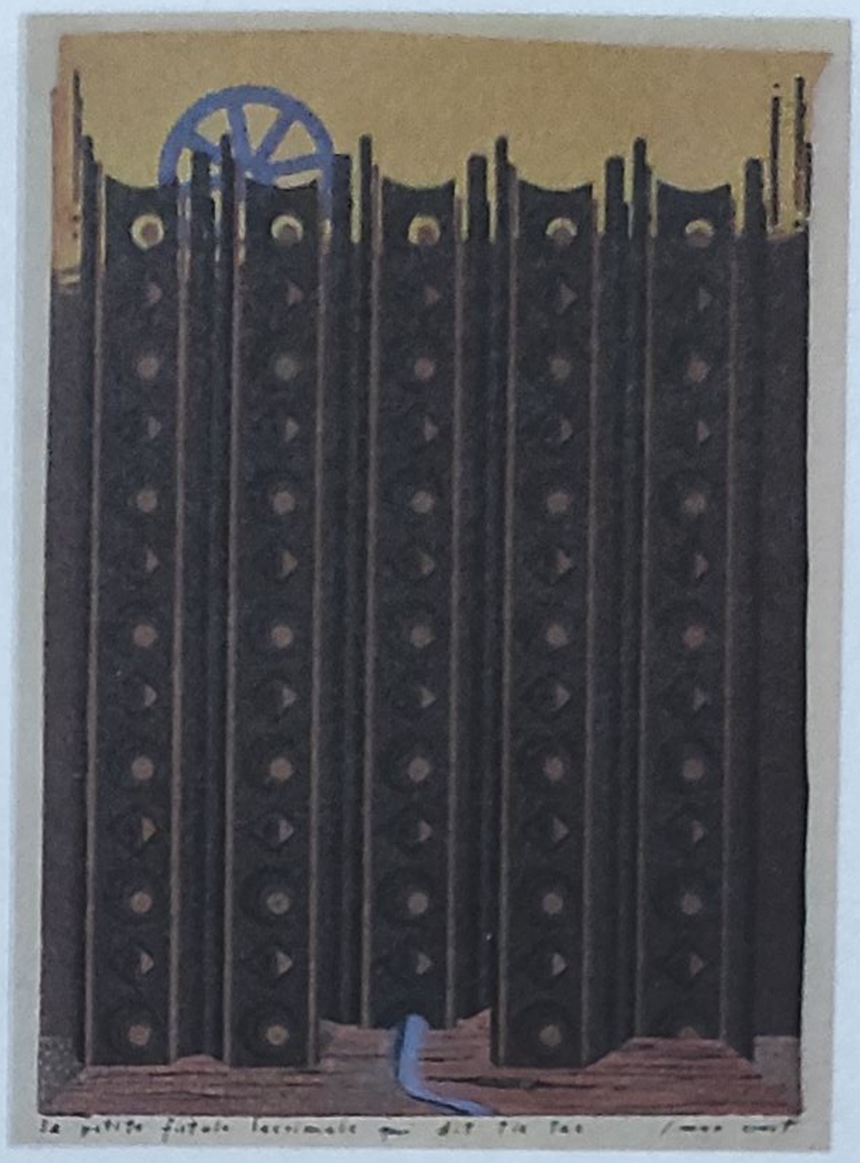


65. George Grosz - *Fără titlu* (1920)

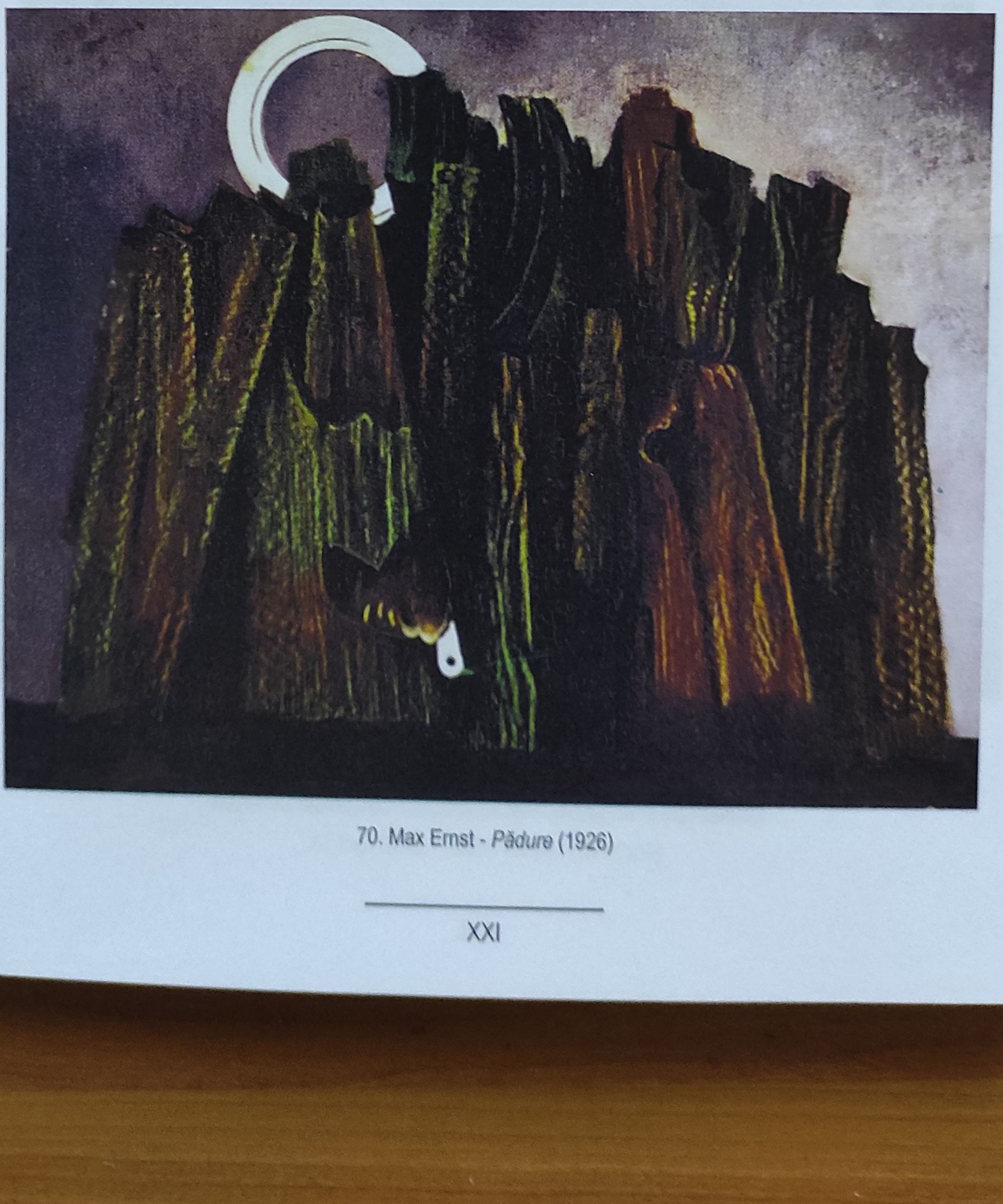
66. George Grosz - *Automate republicane* (1920)

67. George Grosz - *Daum se mărită cu automatul ei* (1920)

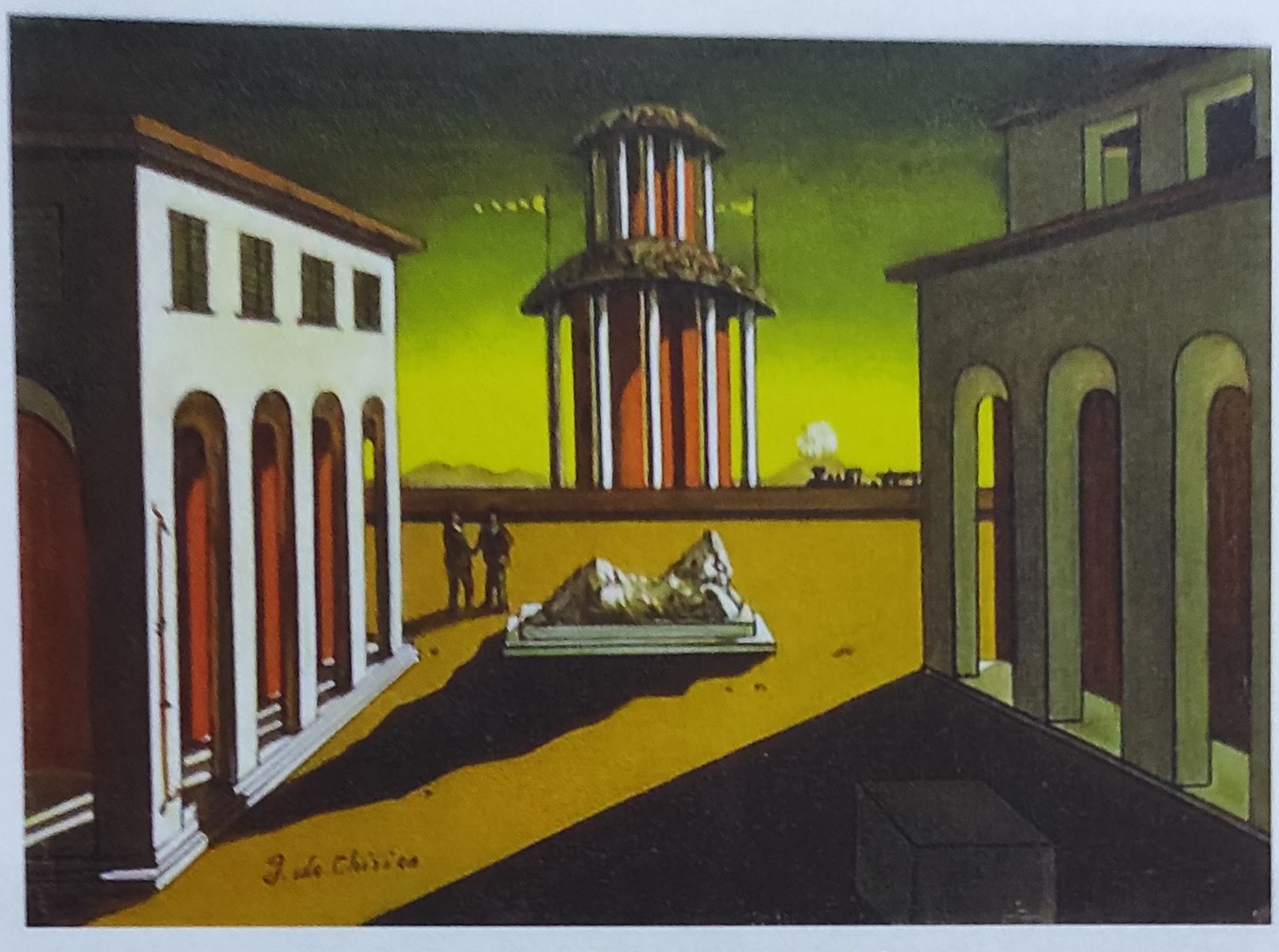
68. Max Ernst - *Oraşul Dada* (1924)



69. Max Ernst - *Mica fistulă lacrimală ...* (1920)



70. Max Ernst - *Pădure* (1926)



71. Giorgio de Chirico - *Piaţă italiană* (1913)

72. Giorgio de Chirico - *Gara Montparnasse* (1914)

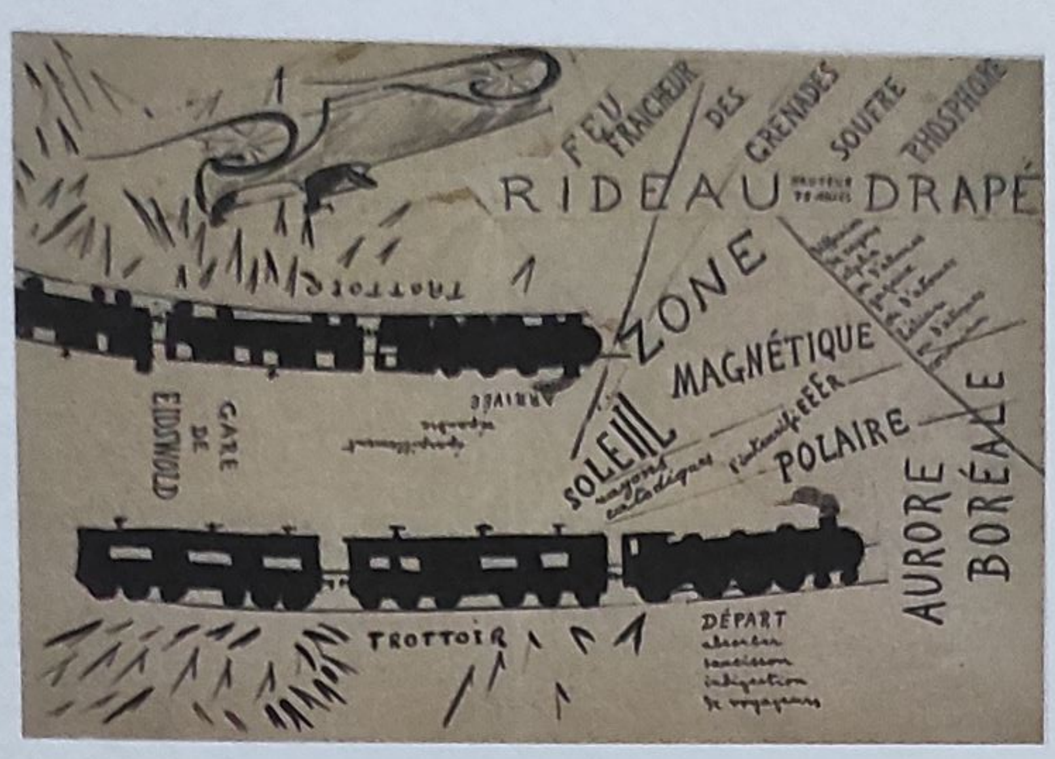
73. Giorgio de Chirico - *Misterul şi melancolia unei străzi* (1914)

74. Alberto Savinio - *Oraşul promisiunilor* (1928)

75. Rene Magritte - *Pieptul* (1961)

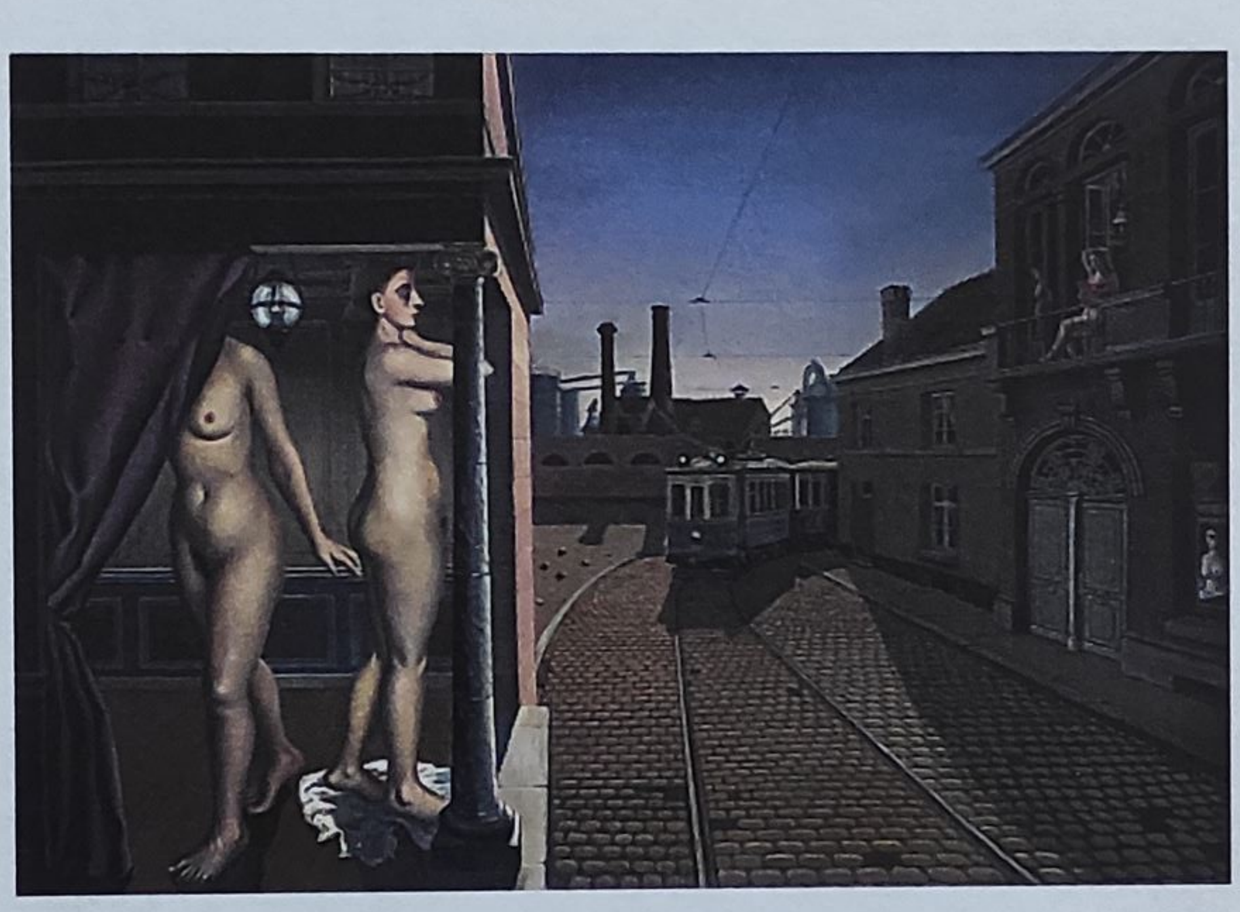
76. Max Ernst - *Oraşul pietrificat* (1933)

77. Max Ernst - *Oraşul întreg* (1935-1936)



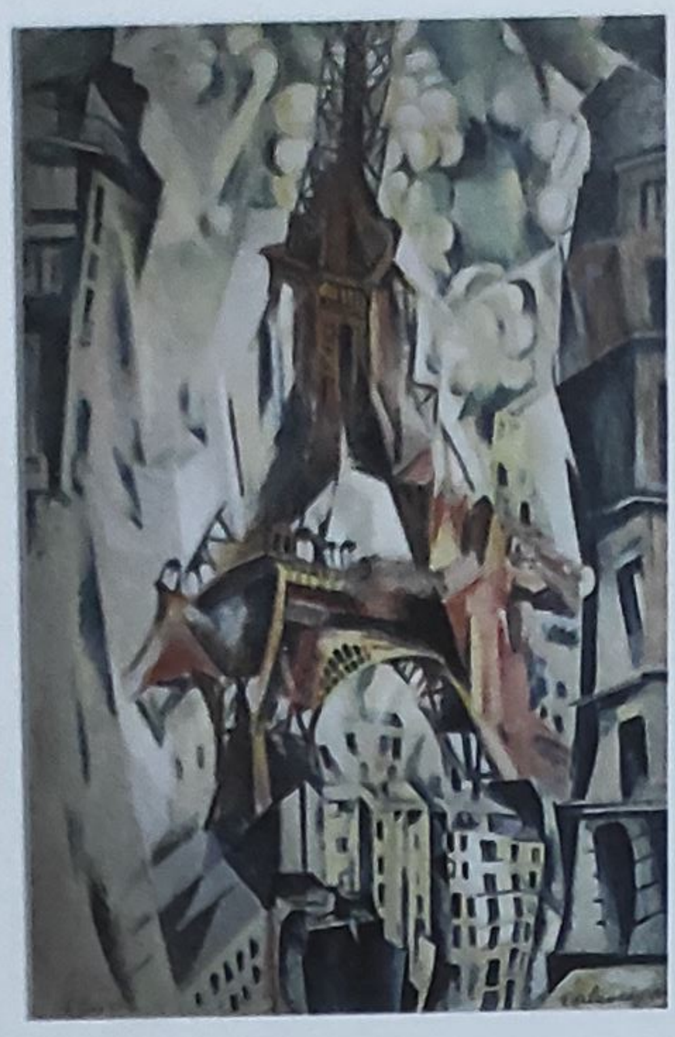
78. F. T. Marinetti - *Draperie* (1915)

79. René Magritte - *Timpul înjunghiat* (1939)

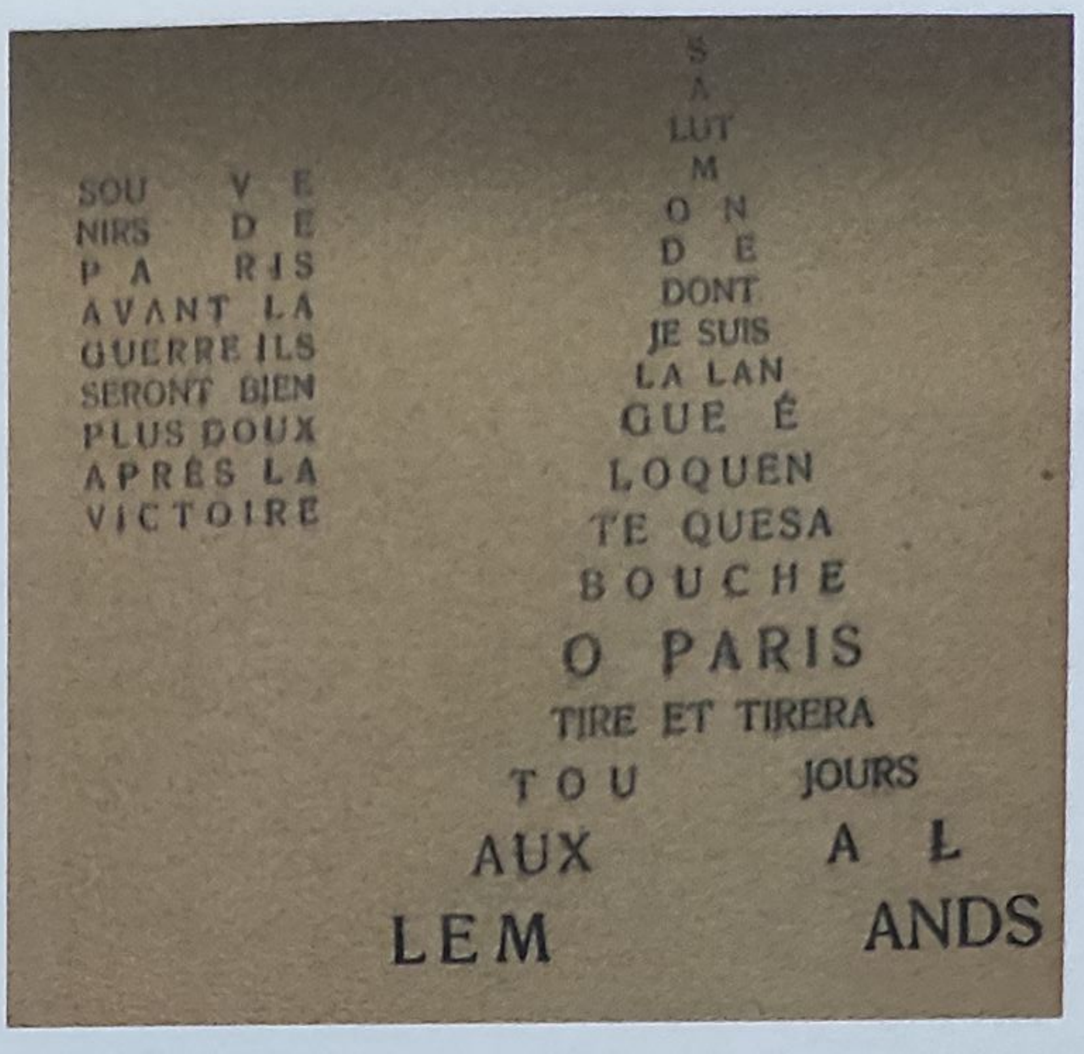


80. Paul Delvaux - *Strada cu tramvai* (1938)

81. Paul Delvaux - *Oraşul neliniştit* (1941)



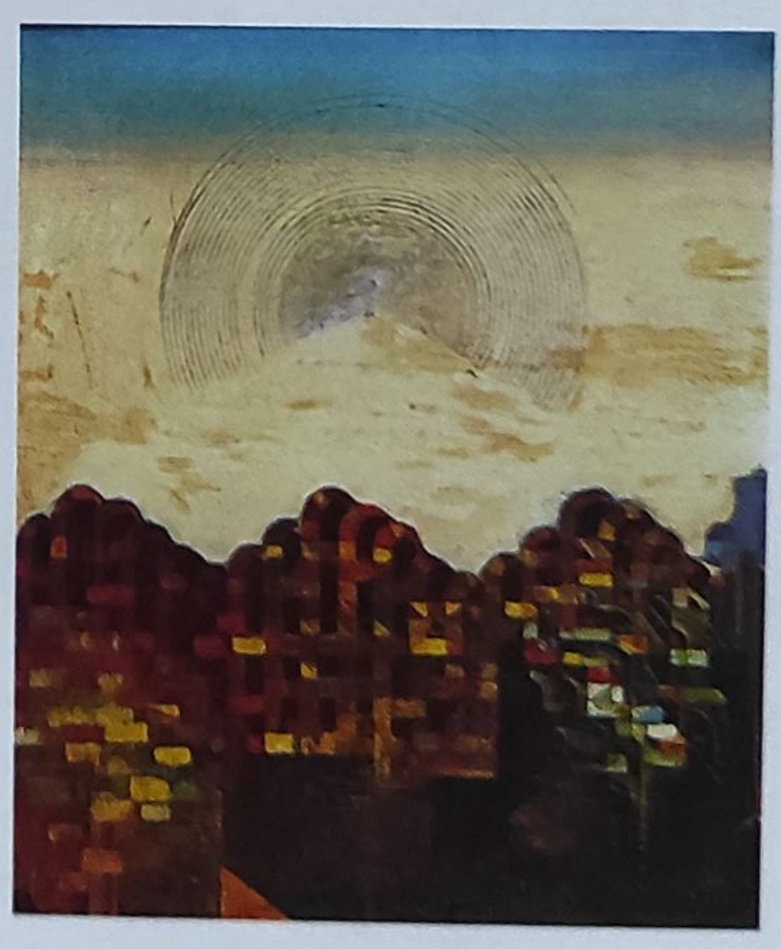
82. Robert Delaunay - *Turnul Eiffel* (1911)



83. G. Apollinaire - *Tunarul conducător* (1915)

84. Robert Delaunay - *Oraşul Paris* (1910 - 1912)

85. Francis Picabia - *Paris* (1912)



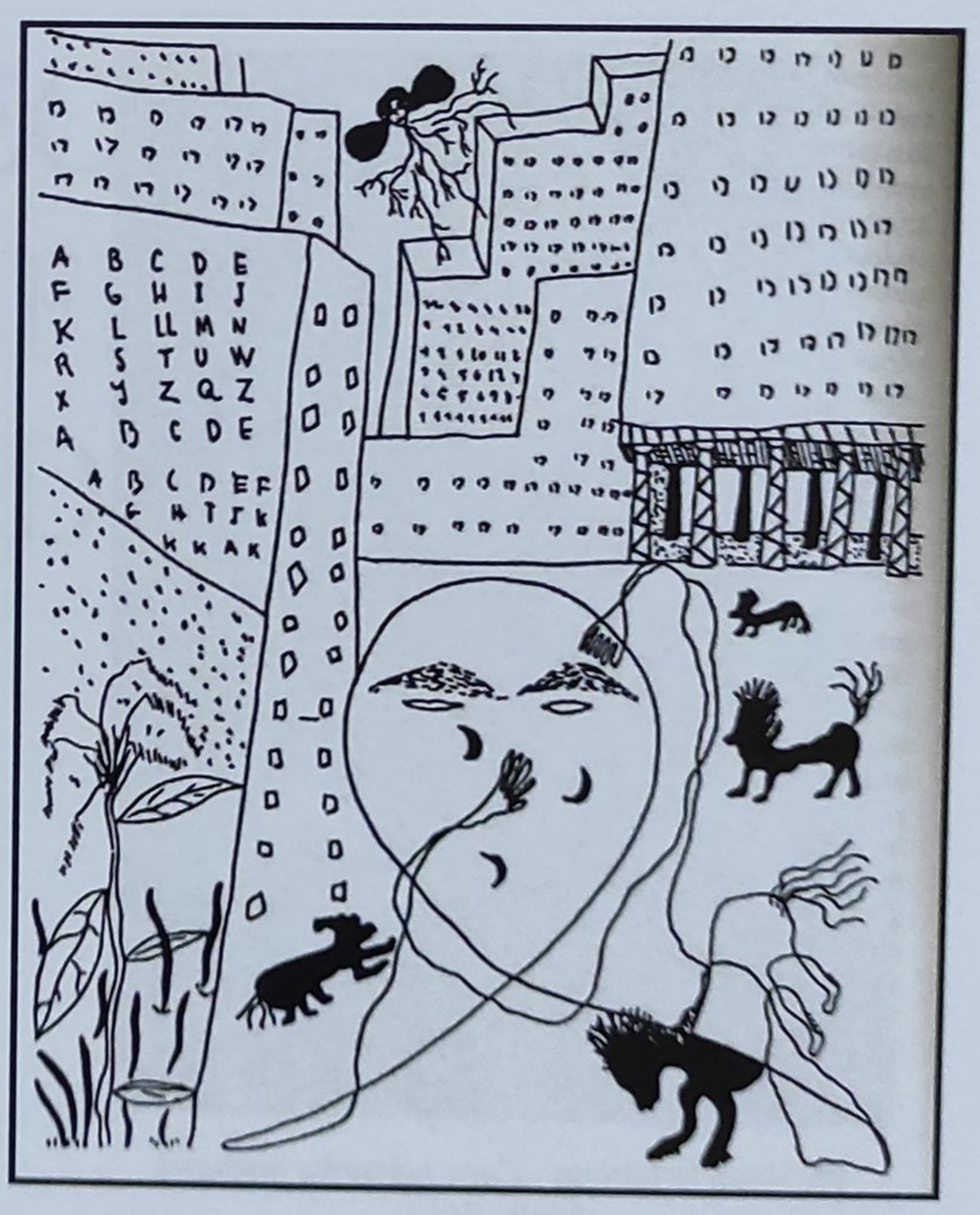
86. Max Ernst - *Parisul visează* (1924 - 1925)

87. Armory Show - *New York* (1913)

88. - 89. Francis Picabia - *New York* (1913)

90. Albert Gleizes - *New York* (1915)

91. C.W.R. Nevinson - *Sufletul unui oraş fără suflet ... (New York - o abstracţiune)* (1920)



92. Frederico Garcia Lorca - *Autoportretul poetului în New York* (1929-1932)

93. Ludwig Kirchner - *Piaţa Potsdamer* (1914)

94. George Grosz - *Nocturnă - Berlinul de Sud* (1915)

95. Hans Scharoun - *Casa plăcerilor nocturne* (1919 - 1921)

96. Hans Baluschek - *Seară festivă* (1925)

CAPITOLUL II

TRĂSĂTURI ALE ORAŞULUI MODERN REFLECTATE ÎN MANIFESTELE AVANGARDEI ROMÂNE

Motto: *„Sufletul contemporan îşi cere oraşul construit nou”*
(Ilarie Voronca, *Arhitectura*)

Odată cu naşterea primului curent european de avangardă, futurismul, continuând apoi cu celelalte mişcări inovatoare, cubismul, expresionismul, dadaismul, suprarealismul, desprinderea radicală şi ireversibilă de cultura tradiţională, starea de revoltă permanentă împotriva ordinii existente, de insurecţie totală şi de negare agresivă a trecutului au constituit trăsături permanente ale noilor mişcări artistice. Din dorinţa de a-şi face cunoscute noile doctrine, de a le aduce la cunoştinţa publicului şi de a explica demersul teoretic atât de exploziv şi de inedit, avangarda istorică a produs un număr impresionant de texte programatice; nici o altă mişcare culturală nu generase până atunci efuziunea de documente teoretice prin care să-şi susţină idealul artistic. Avangarda istorică a avut vocaţia teoretizării şi un profund caracter reflexiv, iar metoda aleasă pentru a-şi propaga noile principii teoretice a fost *manifestul*; manifestele avangardiste au devenit un gen literar de sine stătător şi au format o „literatură a manifestelor" (Ion Pop), fiind, de multe ori, superioare operelor propriu-zise (Adrian Marino).

Manifestul avangardist a fost definit drept un „text de ruptură şi de întemeiere", un „act de legitimare şi de cucerire a puterii", care „ia poziţie, în mod violent, şi instituie, între un emiţător şi alocutorii săi, o relaţie imperativă flagrantă"[1]. El a fost aproape întotdeauna însoţit de gesturi şocante, scandaloase, care au suscitat adesea reacţii polemice şi comentarii violente; aceste „epifenomene" au reprezentat o „structură de escortă" indispensabile oricărui document programatic avangardist. Într-un manifest avangardist se contopeau raporturi foarte complexe între ştiinţă, putere şi dorinţă; adesea programul enunţat era, deopotrivă, filozofic, politic şi estetic (de exemplu, manifestele futuriste, ca şi cele suprarealiste) şi, într-o oarecare măsură, utopic. Manifestul avangardist constituia „un vis al palingeneziei"[2], care funcţiona ca un mit ce schimba cursul timpului şi recompunea istoria, într-o manieră maniheistă, trecutul fiind întotdeauna negat cu violenţă, iar prezentul proclamat cu frenezie; el *destructura* un câmp ideologic, pentru a-l *restructura* apoi, actualizând, în sistemul pe care îl denunţa, contradicţiile şi distorsiunile dintre datele experienţei şi sensul pe care i le atribuia, prin schimbarea perspectivei şi afirmarea unor noi valori. Într-o interpretare psihanalitică, manifestele avangardiste au fost numite şi „maşini ale dorinţei"[3], care aveau drept efect structurarea şi afirmarea unei identităţi, unui subiect colectiv

non-instituțional; tocmai căutarea acestei identități, afirmarea ei și dorința de recunoaştere motivau violența polemică a manifestelor avangardiste.

Un manifest cultural nu poate fi interpretat în afara contextului istoric care a condiționat producerea, receptarea și semnificația lui. S-a vorbit despre „orizontul de aşteptare" al manifestelor, care nu a coincis întotdeauna cu receptarea, ci a reprezentat doar un aspect al acesteia. Astfel, „orizontul de aşteptare" al manifestelor a fost definit drept sistemul de referințe culturale care făcea posibilă producerea unui manifest, în raport de care se situa respectivul manifest: reprezentări ale imaginarului, doctrine, valori morale, estetice și politice, tehnica scriiturii sau a compoziției artistice[4]. Manifestul avangardist nu s-a rupt, totuși, niciodată în totalitate de mediul său cultural; *tabula rasa* proclamată era iluzorie; el a oscilat între un conformism care făcea posibilă comunicarea și efectele șocante sau scandaloase; astfel, „studierea *în sincronie* a orizontului de aşteptare permite o evaluare *diacronică* a schimbărilor ideologice"[5]. În analiza orizontului de aşteptare al unui text programatic s-a constatat faptul că, nu de puține ori, catalizatorul sau detonatorul unei crize a fost un factor cultural străin (primul manifest futurist, scris în limba franceză, lansat la Paris, aparținea unui italian, F.T. Marinetti, manifestele dadaiste au fost semnate și lansate la Zürich și la Paris de un român, Tristan Tzara), critica oficială reacționând violent împotrivă, adesea și din șovinism; chiar și artiștii favorabili curentelor novatoare n-au acceptat cu ușurință provocările „metecilor" (se cunosc, de pildă, reticențele suprarealiștilor André Breton și Louis Aragon față de dadaismul românului Tristan Tzara).

Manifestul avangardist nu propunea o teorie, ci dicta imperative; de aceea o dominantă a scriiturii manifestelor era folosirea enunțurilor peremptorii, unde auxiliarele modale („a trebui"), modurile verbale imperative (imperativul și conjunctivul), timpul verbal al utopiei și al profețiilor (indicativul viitor), adverbele asertive ocupau un loc important. Manifestele avangardiste au reprezentat un „loc privilegiat al neologismelor, indicii ale unei gândiri de ruptură"[6], care puteau fi creații poetice ce deschideau căi noi imaginației (de exemplu manifestele lui Tristan Tzara); obscuritatea semantică proprie manifestelor avangardiste, specifică, de altfel, și operelor literare rezultate, provenea fie din sintaxă (jocul incidentelor, parantezelor și subordonatelor care impunea urmărirea simultană a mai multor idei) sau din folosirea intenționată a solecismelor, care amenințau însuși sistemul limbii.

Caracterul teatral, grandilocvent și zgomotos de punere în scenă a manifestelor avangardiste, modalitatea spectaculară a declamării acestora, autorul devenind un *personaj* care își susținea rolul, în spatele *unei măști*, a fost adesea invocat și studiat în mod sistematic[7]. Manifestul avangardist a fost comparat și cu un enunț lingvistic, care reprezenta o relație între „eul"

vorbitorului, „tu”-ul interlocutorului şi „el”-ul non-personal prin care era numit obiectul discursului; astfel, aplicat asupra manifestelor, acest sistem definea un emiţător, un destinatar şi un program. De cele mai multe ori însă, datorită schimbărilor de pronume, într-un manifest avangardist relaţia binară s-a transformat într-un sistem actanţial complex. Prin jocul dintre „eu” şi „noi” se crea o confuzie la nivelul emiţătorului, el devenind fie *locutor* – semnatarul manifestului, fie *destinator* – grupul pe care îl reprezenta. De asemenea, în ceea ce priveşte desemnarea alocutorului, folosirea pronumelui impersonal „se” în locul pronumelui la persoana a II-a putea trimite fie la „ei”, fie la „voi”, dar şi la „noi”; astfel, manifestul avangardist se adresa, pe rând, celor pe care îi combătea, celor pe care dorea să-i convingă, dar şi emiţătorului însuşi (prin funcţia sa de auto-destinaţie), destinatarul devenind deopotrivă opozant, adjuvant şi destinator, ultimii doi actanţi putând fi uneori lesne confundaţi[8].

F.T. Marinetti, autorul primului manifest avangardist, a expus, într-o scrisoare adresată poetului belgian Henry Maassen, spre sfârşitul anului 1909, elementele „artei de a alcătui manifeste”; primul comandament al acestei „arte” era alegerea titlului, care trebuia să sugereze o *poziţie militară de atac*; apoi „esenţialul într-un manifest e[ra] acuzaţia *precisă*, insulta bine *definită*”[9], ca atare tonul trebuia să fie violent şi concis şi, mai presus de orice, manifestele trebuiau să incrimineze persoane, să conţină cât mai multe nume: „După părerea mea, ar trebui atacat, într-o manieră futuristă tot [...] ce este *paseist* în frumoasa şi însufleţita Belgie”[10].

Nouă ani mai târziu, în *Manifestul Dada 1918*, Tristan Tzara oferea o „reţetă” pentru alcătuirea unui manifest, unde susţinea, în mare măsură, imperativele poetului italian: „Ca să lansezi un manifest trebuie să vrei: A.B.C., să tuni şi să fulgeri împotriva lui 1, 2, 3, să te enervezi şi să-ţi ascuţi aripile ca să cucereşti şi să răspândeşti mici şi mari a, b, c, să semnezi, să strigi, să înjuri, să aranjezi proza sub o formă de evidenţă absolută, de necombătut, să dovedeşti că eşti non-plus-ultra şi să susţii că noutatea seamănă cu viaţa aşa cum ultima apariţie a unei cocote dovedeşte ceea ce este esenţial în Dumnezeu”[11].

Este binecunoscut faptul că, înainte de a se constitui într-o mişcare estetică, avangarda istorică definea o „atitudine de viaţă, un mod de a concepe şi de a trăi existenţa[12]; exaltarea peisajului citadin industrial şi tehnicizat a luat locul peisajului tradiţional, elogiul vieţii tumultuoase din marile oraşe a înlocuit tihnita viaţă patriarhală, *modernolatria* a reprezentat o trăsătură esenţială a sensibilităţii avangardiste, un cult al dinamismului sub toate formele prin care acestea se manifestau în traiul cotidian modern, în domeniul tehnicii, al mijloacelor de transmitere şi de comunicare. În avangardă se regăseau toate „notele

modernului, dar exacerbate, accelerate, radicalizate. Avangarda a constituit, de fapt, «extremismul» modernismului, forma sa ofensivă, revoluționară"[13].

Studierea manifestelor de avangardă din cultura română trebuie realizată respectând, în opinia noastră, trei etape istorice, ordonate în mod cronologic: în primul rând, aceea a pătrunderii manifestelor futuriste, prin presa românească de la începutul secolului XX, ele neavând niciun impact artistic imediat asupra creației propriu-zise; apoi analiza manifestelor dadaiste ale lui Tristan Tzara, pentru că, înainte de toate, corifeii dadaismului european, Tristan Tzara și Marcel Iancu, trebuie considerați *ca făcând parte* din avangarda română, influența acestora, în evoluția ulterioară a mișcării de avangardă române, fiind covârșitoare; în fine, ultima etapă, cea mai importantă, a manifestelor avangardiste românești propriu-zise, care, odată cu *Manifestul activist către tinerime* al lui Ion Vinea, s-au aflat în strânsă legătură cu ideologia fiecărei reviste care le promova. Astfel, pe parcursul acestui capitol, trăsăturile orașului modern reflectate în manifestele avangardiste vor fi analizate urmărind etapele enunțate.

PĂTRUNDEREA MANIFESTELOR FUTURISTE ÎN CULTURA ROMÂNĂ

Primele elemente ale noii civilizații citadine proclamate în doctrina celei dintâi avangarde europene, futurismul, au pătruns în cultura română la începutul secolului XX, odată cu traducerea şi publicarea, în presa din Regat şi din Transilvania, a manifestelor futuriste, la scurtă vreme de la lansarea lor, la Paris sau în diferite oraşe din Italia.

Adrian Marino a fost primul cercetător care a afirmat, într-un studiu publicat în limba franceză, în anul 1982, „uimitoarea coincidență" ca traducerea românească a *Manifestului futurismului* „să apară *în aceeaşi zi* cu originalul francez publicat în «Le Figaro», la 20 februarie 1909"[14], informația fiind preluată ca atare, de toți exegeții avangardismului românesc; într-o notă din acelaşi studiu, Adrian Marino mai amintea: „am semnalat acest fapt în articolul nostru *Dalla Romania*, în „Futurismo-Oggi", IX, 8 noiembrie-decembrie 1977, pp. 1-2"[15], această informație fiind deci publicată în străinătate, cu aproape cinci ani înainte de pătrunderea ei în studiile româneşti de istorie literară. De altfel, Michaela Şchiopu, care publica, în „Revista de istorie şi teorie literară", aproape concomitent cu articolul lui Adrian Marino din revista italiană, studiul *Ecouri şi opinii despre futurism în periodicele româneşti ale vremii*[16], nu avea ştiință despre această informație, cercetătoare plasând, altminteri, în mod eronat, publicarea *Manifestului futurismului* în numărul din 22 februarie 1909 al ziarului „Le Figaro".

Într-adevăr, întâia traducere românească a *Manifestului futurismului*, cu titlul *Manifestul viitorismului*, a fost publicată, sub semnătura avocatului Mihail Drăgănescu, în revista craioveană „Democrația", la 20 februarie 1909; dar, la acea dată, în Țările Române, se folosea calendarul iulian, care era cu 13 zile în urma calendarului gregorian, în vigoare în lumea occidentală catolică şi protestantă; spre deosebire de publicațiile transilvănene din aceeaşi perioadă, care foloseau ambele datări, pe „stil vechi", urmată de data pe „stil nou", ziarele şi revistele din Regat, cu puține excepții (de exemplu cotidianul

„Viitorul"), semnalau, pe frontispiciu, *numai data pe stil vechi*. Astfel, chiar dacă *Manifestul viitorismului* a fost publicat în revista „Democrația" din Craiova la aceeaşi dată cu *Manifestul futurismului* din ziarul „Le Figaro", la 20 februarie 1909, această dată era, în România, cu 13 zile în urma Franței[17].

Această rectificare nu impietează, în opinia noastră, în niciun fel asupra sincronismului pătrunderii manifestelor futuriste în cultura română, dimpotrivă, pe lângă respectarea riguroasă a unei cronologii reale, aceasta aduce clarificări asupra unor chestiuni neelucidate încă şi pune în valoare alte aspecte semnificative.

Astfel, dacă *Manifestul futurismului* a fost tradus cu titlul *Manifestul viitorismului* în revista craioveană „Democrația" în numărul 19 din 20 februarie / [5 martie] 1909 înseamnă că publicarea principalelor puncte ale *Manifestului* în revista sibiană „Țara noastră", la 22 februarie / 7 martie 1909 (dată scrisă ca atare pe frontispiciul revistei transilvănene), s-a realizat după numai două zile (nu după 11 zile, cum afirma, în acelaşi studiu, Adrian Marino); cele două reviste româneşti nu erau cotidiene, de aceea se poate afirma că traducerea *Manifestului futurismului* a fost practic simultană, în România şi în Transilvania, într-un periodic din Craiova şi într-altul din Sibiu, la nici două săptămâni de la lansarea oficială a primului curent de avangardă în ziarul francez „Le Figaro".

În acest mod îşi găseşte explicația şi ipoteza rămasă până acum fără răspuns a lui Adrian Marino, expusă în acelaşi articol: „Lansat de F.T. Marinetti într-un mare ziar parizian, *Manifestul* soseşte foarte repede în România, trimis de autorul însuşi înainte chiar de apariția lui în limba franceză (*nu se ştie pe ce cale*) unui obscur publicist de provincie, din Craiova, un anume Mihail Drăgănescu"[18]. Prin urmare, apariția simultană, în două reviste româneşti cu orientări diferite (revista „Țara noastră", ca organ al Astrei, avea un program profund tradiționalist, ostil literaturii moderne, în vreme ce „Democrația", deşi mai deschisă spre ultimele noutăți culturale, nu avea anvergura revistei ardelene), din două oraşe fără legătură unul cu altul, Craiova şi Sibiu, a două traduceri complet diferite ale *Manifestului futurist*, ilustra planul de difuzare a manifestului pe care îl concepuse F.T. Marinetti, care trimisese textul acestuia mai multor redacții din Europa, unde stabilise deja contacte (de obicei publicațiile care aveau abonament la revista sa, „Poesia"), în intenția lui de a asigura o lansare internațională a primului curent de avangardă; de altfel, textul manifestului era însoțit de o scrisoare circulară semnată de F.T. Marinetti, publicată de Mihail Drăgănescu, ca preambul al traducerii sale din „Democrația": „Scumpul meu confrate, scria poetul italian, Vă rog să binevoiți de a-mi trimite părerea D-voastră asupra *Manifestului Viitorimei* şi

adeziunea D-voastră totală sau parţială”[19]. Apariţia celor două traduceri ale *Manifestului futurismului* în revistele româneşti nu avea nici o legătură cu publicarea manifestului în ziarul „Le Figaro”, ci ele constituiau tocmai rezultatul abilului plan proiectat de fondatorul primului curent de avangardă; de altfel, publicarea *Manifestului futurismului* în cotidianul parizian era semnalată în revista „Democraţia” abia în numărul din 7 iunie (respectiv 20 iunie, pe stil nou) 1909[20], după ce, în numărul precedent, era anunţată primirea la redacţie a volumului lui Enrico Cavacchioli, *Le ranocchie Turchino*, care cuprindea şi varianta în limba italiană a *Manifestului futurismului*[21], iar în revista „Biblioteca modernă” numărul din „Le Figaro” era semnalat abia în numărul de duminică 14 iunie 1909 (respectiv 27 iunie, pe stil nou), număr în care Mihail Drăgănescu republica, fără nici o modificare, traducerea manifestului din „Democraţia”, însoţită de consideraţiile sale, sub titlul *Viitorismul*.

Trebuie totodată subliniat meritul incontestabil al revistei sibiene „Ţara noastră” care, dincolo de faptul că reda, cu multă obiectivitate, rezumatul unui text programatic care era împotriva propriei sale orientări, a tradus mult mai modern şi mai adecvat noua terminologie, în comparaţie cu varianta realizată de Mihail Drăgănescu în revista craioveană, introducând, pentru prima oară în cultura română, termenul modern de *futurism* (faţă de forma neaoşă de *viitorism* adoptată în revista „Democraţia”), definit drept „literatura viitorului”, ce „se va deosebi esenţial de tot ce e simbolism şi decadentism, pornind chiar pe căi diametral opuse”[22]. De altfel, până la publicarea în „Contimporanul” din 7 iulie 1923, a traducerii primei părţi a manifestului marinettian *Distrugerea sintaxei. Imaginaţie fără fire. Cuvinte în libertate*, lansat la 11 mai 1913, cu titlul *Sensibilitatea futuristă* (traducere semnată C. Ercul), care a consacrat pentru totdeauna în limba română termenul de *futurism*, în publicistica vremii s-a oscilat în utilizarea celor două variante – *viitorism / futurism* (împreună cu toate cuvintele derivate) – de obicei preferându-se denumirea autohtonă a curentului: *viitorism, viitorist* etc. Este cu atât mai remarcabilă intuiţia traducătorului din „Ţara noastră” (din păcate articolul nu este semnat), traducere mai puţin menţionată în studiile asupra fenomenului futurist din cultura română, care se încheia cu următoarea concluzie: „Acesta e programul *futuriştilor*, în frunte cu poetul Marinetti – un program pe cum vedeţi, vast şi sănătos, la care multă lume ar putea să adere, dacă n-ar avea câteva puncte de exagerare şi de afectări”[23].

Numele lui F.T. Marinetti era de altfel cunoscut în mediile culturale româneşti, revista sa „Poesia” era citită atât în cercurile mai cosmopolite din jurul revistei „Viaţa nouă”, condusă de Ovid Densusianu, cât şi în cercurile mai conservatoare din care făceau parte Nicolae Iorga, Ioan Slavici, Sextil

Puşcariu; după cum era semnalat în revista „Democrația" din Craiova ori în revista „Biblioteca modernă" din Bucureşti sau în alte reviste craiovene (precum „Ramuri"), luxoasa revistă milaneză ajungea cu regularitate la redacțiile acestora, aşa cum ajungea, probabil, şi la redacția publicației sibiene „Țara noastră"; în revista italiană publicaseră, de altfel, versuri Alexandru Macedonski, Elena Văcărescu, Smara[24]. În studiul citat, Adrian Marino plasa „prima mențiune românească a personalității şi activității lui F.T. Marinetti"[25] în revista „Viața nouă" din 15 aprilie 1906, unde, la rubrica „Mosaic", în articolul *Nepatriotism literar*, Ovid Densusianu „îl lăuda [...] pentru că a avut îndrăzneala de a recita poezii (franțuzeşti) compuse într-o altă limbă decât italiana"[26]: „Italienii au rămas în urma noastră cu patriotismul – scria Ovid Densusianu – şi exemplul rău e dat chiar de scriitori. Directorul revistei «Poesia», Marinetti, nu s-a sfiit să reciteze în sala *Collegio Romano* din Roma poesii francese, de Henri de Régnier, Emile Verhaeren, Maurice Maeterlinck. Păcat că n-ajung în țara lui Dante unele jurnale şi reviste de la noi ca să dea lecții de patriotism"[27]. Afirmațiile tranşante, de tipul celei făcute de Adrian Marino, pot fi oricând contrazise; bunăoară, numele lui F.T. Marinetti era menționat, în aceeaşi revistă, două luni mai devreme, la rubrica „Din mişcarea intelectuală", făcându-se referire la premiile acordate de revista milaneză „Poesia", condusă de mentorul italian al futurismului: „Revista *Poesia* (Milan), sub direcțiunea lui F.T. Marinetti, publică mai multe premii: pentru un studiu critic asupra poetului Giovanni Pascoli, pentru un volum de poesii, pentru o poesie scrisă în italiană, franceză, spaniolă, germană, englesă"[28].

Tot în anul 1906, în revista „Universul literar", la rubrica „Oameni iluştri", Smara (Smaranda Gheorghiu) reda „biografia celui mai talențat scriitor tânăr italian" care „trăieşte ca un visător şi ideile şi le aşterne pe hârtie ca un filosof", amintind de revista „Poesia", de ancheta asupra versului liber, precum şi de drama satirică *Le Roi Bombance* (*Regele Bombance*)[29]. Spre sfârşitul aceluiaşi an, 1906, Caion (Constantin A. Ionescu) publica în revista „Românul literar", la rubrica „Cărți nouă", o recenzie admirativă a volumelor de versuri *Cucerirea stelelor*, *Distrugere*, precum şi a poemelor în proză *D'Annunzio intim* şi *La momie sanglante* (*Mumia sângeroasă*) şi afirma că F.T. Marinetti „este unul dintre cei mai distinşi poeți ai Italiei contimporane. Mânuitor maestru şi al versului frances [...] un poet cu vederi largi, care ştie să stabilească o legătură strânsă între formă şi fond [...] un poet al tonurilor calde şi al formelor desăvîrşite"[30].

Dar legăturile lui F.T. Marinetti cu mediul poetic românesc erau, se pare, şi mai vechi, dinainte de apariția revistei sale, „Poesia", în anul 1905; în cercurile literare pariziene el o cunoscuse pe Elena Văcărescu şi, prin intermediul

acesteia, intrase, probabil, în contact şi cu regina-poetă Carmen Sylva, fapt care ar necesita cercetări mai minuțioase; astfel, în anul 1902, cu ocazia apariției culegerii sale de versuri *Cucerirea stelelor* (la care s-a făcut referire în primul capitol), poetul trimitea reginei Carmen Sylva un exemplar cu dedicație: „à Carmen Sylva hommage d'une profonde sympathie intelectuelle F.T. Marinetti" („pentru Carmen Sylva omagiu al unei profunde simpatii intelectuale F.T. Marinetti", il. 97); doi ani mai târziu, în 1904, cu ocazia publicării volumului *Distrugere* (amintit, de asemenea, în primul capitol), poetul trimitea Elenei Văcărescu un exemplar, din dedicația căruia reieşea existența unei amiciții mai apropiate: „à Mademoiselle Hélène Vacaresco hommage de son admirateur et son ami dévoué F.T. Marinetti" („Domnişoarei Elena Văcărescu omagiu de la admiratorul şi prietenul său devotat F.T. Marinetti", il. 98); ambele exemplare se află astăzi la Biblioteca Academiei Române.

Revenind la prima traducere românească a *Manifestului futurismului*, publicată în ziarul „Democrația" din Craiova la 20 februarie / [5 martie] 1909, sub semnătura avocatului Mihail Drăgănescu, cu titlul *Manifestul Viitorismului*, aceasta era însoțită de articolul *O nouă şcoală literară*, scris tot de Mihail Drăgănescu şi de un portret al lui F.T. Marinetti, realizat de pictorul Grandi, extras din volumul *Il poeta Marinetti* (*Poetul Marinetti*) de Tullio Panteo.

Configurarea unui traseu cronologic al pătrunderii acestui manifest, prin diferite publicații, în cultura română, are drept centru incontestabil oraşul Craiova, căruia i se alătură Sibiul şi Bucureştiul. Astfel, după cum s-a văzut, *Manifestul futurismului* a fost prezentat, într-un rezumat foarte concludent, în revista sibiană „Țara noastră", la două zile după apariția acestuia în revista craioveană; Mihail Drăgănescu şi-a republicat traducerea manifestului, însoțită de scrisoarea circulară a lui F.T. Marinetti şi de propriul său articol, în revista bucureşteană „Biblioteca modernă", la 14 / [27] iunie 1909[31], revistă ce avea să găzduiască, între anii 1910-1912, traducerea mai multor manifeste futuriste[32].

O publicație locală, cu un rol important în propagarea manifestelor futuriste, a fost cotidianul „Doljiul", apărut tot la Craiova, care a avut o apariție aproape simultană cu revista „Democrația" (amândouă periodicele au apărut în anul 1908, cotidianul şi-a încetat existența în anul 1912, în timp ce revista a continuat să apară, cu dese hiaturi, până în anul 1914); avocatul Mihail Drăgănescu a contribuit la fondarea ambelor publicații şi a rămas un fidel colaborator la ziarul „Doljiul", până în anul 1910, iar la revista „Democrația" până la încetarea apariției acesteia. Dar, spre deosebire de revista „Democrația", unde în afară de prima traducere a *Manifestului futurismului*, nu s-a mai publicat nici un alt text programatic, ci doar, sporadic, ştiri despre manifestările futuriste

din Italia, în ziarul „Doljiul" au apărut nu puține manifeste futuriste, publicate în tandem cu revista „Biblioteca modernă", uneori în traduceri identice, alteori diferite, ilustrând existența mai multor traducători.

Un articol foarte surprinzător a fost publicat, *în aceeaşi zi*, 22 iulie / 4 august 1909, atât în cotidianul liberal „Viitorul", din Bucureşti, cât şi în cotidianul „Doljiul", cu titlul *O nouă şcoală. „Poesia" şi poetul Marinetti. „Le Futurisme*"; autoarea, care semna sub pseudonimul Gioia (preluat greşit de ziarul craiovean, drept Cioia), care nu era altcineva decât Zoe Gârbea, fiica cea mare a Smarei[33], aducea un elogiu necondiționat lui F.T. Marinetti şi revistei acestuia: „În nenumărate rânduri am vorbit prin coloanele ziarelor despre revista «Poesia» care apare la Milano şi nu ştiu dacă am reuşit să-mi tălmăcesc în cuvinte toată admirația ce o am pentru această splendidă publicație"; uimitoare această afirmație, pentru că, până la acea dată, în presa românească, nu se cunoaşte decât un singur articol închinat, de un autor feminin, fondatorului primului curent de avangardă, articolul Smarei, deja amintit, apărut în „Universul literar", în anul 1906, iar despre futurism nu erau cunoscute decât *Manifestul viitorismului,* apărut în „Democrația", reluat în „Biblioteca modernă" şi rezumatul publicat în revista sibiană „Țara noastră". Portretul admirativ realizat de Gioia lui F.T. Marinetti reuneşte date despre opera literară a scriitorului italian, enumerându-se toate volumele publicate până atunci, alături de acțiunile sale de mecenat pe tărâm cultural: „Directorul ei, poetul F.T. Marinetti [...] este într-adevăr un om excepțional. Italian, născut în Egipt, licențiat la Sorbona, milionar, spiritual, deja celebru la 30 de ani, în loc să se ocupe de sporturi, de flirt şi de politică se ocupă cu literatura! Cheltuieşte sume enorme pentru revista «Poesia"» unde publică versuri inedite de toți poeții celebri din lume cum şi de începători cu talent, fără deosebire de şcoale, de secte ori de genuri literare! Dă premii de mii de lei pentru romane şi versuri bune, scrie poeme vehemente atât în limba franceză, cât şi în cea italiană, scoate în relief şi impune publicului indolent poeți tineri şi talentați cum e de ex[emplu] Enrico Cavacchioli, premiat de «Poesia» pentru originalele volume *l'Incubo volato* şi *Le Ranocchie turchine*". Apreciind „disprețul pentru forme uzate, forța evocărilor, libertatea şi uşurința versificării, intensitatea şi bogăția imaginilor, fantazia şi inspirația din aceste opere", Gioia analizează, dintr-un unghi de vedere feminist, tragedia satirică *Le roi Bombance*, amintită şi de Smara în articolul ei, pe care o caracterizează drept „o metaforă culinară", după care realizează o succintă trecere în revistă a *Manifestului futurismului*, reținând, într-o ordine aleatoare şi în interpretare proprie, în primul rând trăsăturile civilizației citadine moderne proclamate de textul programatic. Apoi autoarea citează pasaje extinse dintr-un interviu acordat de F.T. Marinetti

revistei franceze „Comoedia”, în numărul din 26 martie 1909, interviu republicat în numărul triplu 3-6 al revistei „Poesia”, consacrat futurismului (număr semnalat de revista „Democrația”, la 20 iunie / [3 iulie] 1909), unde scriitorul italian lămurea fiecare punct al manifestului său. În finalul articolului, după ce îşi afirmă neutralitatea față de programul futurist, autoarea mai face o mărturisire foarte interesantă: „Nu discut programul. Sînt sute de obiecțiuni şi de păreri pro şi contra manifestului, la cari poeții noştri – despre cari, *solicitată în repetate rânduri de d. F.T. Marinetti am promis să scriu studii biografice şi critice în rev[ista] «Poesia»* – toți stăpâni pe limba franceză, ar fi interesant să răspundă”. Foarte relevant prin promptitudinea asimilării, alături de *Manifestul futurismului*, a interviului lui F.T. Marinetti din revista franceză „Comoedia”, care aducea explicații la punctele care stârniseră controverse în lumea artistică, amplul articol semnat de Gioia se distinge şi prin limbajul foarte bine articulat, în comparație cu stângăciile lingvistice ale lui Mihail Drăgănescu şi, nu în ultimul rând, lărgeşte aria informațiilor asupra pătrunderii primului text programatic futurist în cultura română.

Urmărind traseul cronologic propus, următoarea traducere, mult mai fluentă, a celor unsprezece puncte ale acestui text programatic, alături de întâia primire favorabilă a noului curent artistic, a fost publicată de poetul Ion Minulescu, la sfârşitul lunii octombrie 1909, în ziarul „Viitorul”, cu titlul *„Il Futurismo”. Poetul italian F.T. Marinetti pune bazele unei noi şcoli literare*, unde poetul român afirma; „Ceea ce i se impută şcoalei d-lui Marinetti este *excesul*. Excesul oare nu este de cele mai multe ori factorul principal al evoluției? [...] În parte însă incendiarul apel al d-lui Marinetti este bine venit. D-sa are dreptate. Toți suntem însetați de *aer*, de *libertate* şi de ceva *mai nou* !... Cât timp nu vom putea gândi decât în strâmtele cătuşe ale vechilor forme, nu vom putea respira altă atmosferă decât umeda atmosferă a carcerilor odioase”[34]. Ion Minulescu, deşi nu s-a alăturat mişcării de avangardă româneşti, a fost un admirator declarat al lui F.T. Marinetti, pe care avea să-l însoțească, cu mult entuziasm, în vizita lui în România, din luna mai 1930; cu o personalitate vulcanică şi voluntară, asemenea poetului italian, Ion Minulescu a fost, de altfel, surprins într-o caricatură realizată de Horațiu Dimitriu, tot în anul 1909, „aşezat pe oul lui Brâncuşi şi denumit *Minuletti il futuristo*”[35].

Pentru a marca un an de la lansarea *Manifestului futurismului*, Mihail Drăgănescu republica, în două numere consecutive ale cotidianului „Doljiul”, cu titlul *Viitorismul. O şcoală literară excentrică*, atât traducerea manifestului din revista „Democrația”, cu o nouă introducere, în care sublinia ecoul pe care l-a avut acest manifest în rândul scriitorilor şi a „întregii prese mondiale”[36], cât şi *Răspunsul* lui, care însoțea manifestul[37]; în fine, tot Mihail

Drăgănescu a publicat *Manifestul futurismului*, însoțit de noua introducere, în volumul *Meditațiuni*, apărut în anul 1911, afirmând modul în care a ajuns textul programatic la redacția „Democrației", fapt ce dovedeşte, încă o dată, absența oricărei legături între publicarea acestuia în revista craioveană şi în cotidianul parizian „Le Figaro": „Unul dintre manifestele viitorismului său, care a fost tradus în toate limbile lumei occidentale a răsbit până la noi, cu ocasia conducerei revistei politico-literare «Democrația», împreună cu o scrisoare de aderare la fondarea nouei şcoale literare"[38].

Mihail Drăgănescu, un „obscur publicist de provincie", cum îl numea Adrian Marino în articolul citat[39], a avut meritul incontestabil de a fi fost primul traducător în limba română care a şi publicat *Manifestul futurismului*. De altfel, el nici nu era chiar atât de „obscur"; fost magistrat, născut la Giurgiu şi stabilit la Craiova, avocat şi publicist, Mihail Drăgănescu era o personalitate cunoscută şi respectată în mediile doljene, având multiple preocupări artistice, fără a-şi depăşi, e drept, mediocritatea; a scris versuri şi proză romantică, a pictat (avea chiar o galerie de tablouri în ulei şi acuarele), a compus muzică (marşuri, valsuri, polci, mazurci), a publicat numeroase articole ştiințifice, filozofice, de artă, în „Democrația", „Doljiul", „Tribuna", „Alarma" din Craiova, precum şi în revista „Biblioteca modernă" din Bucureşti; un activ susținător al Partidului Conservator Democrat (căruia i-a compus imnul, numit *Marşul Democrației Române*, pentru care a primit medalia de aur la Expoziția internațională de la Roma, din anul 1910) şi un fervent admirator al lui Take Ionescu, el a scris şi numeroase articole politice în care a apărat cu onestitate punctul de vedere al partidului pe care îl susținea. A înființat biblioteca şcolii de băieți din comuna Cetate (Dolj), pe care a numit-o „Casa de cetire", a publicat mai multe volume, dintre care cele mai importante au fost *Impresiuni politice* (1908), *Meditațiuni* (1911) şi *Reabilitarea condamnaților* (1915); după primul război mondial a devenit un adept al teoriilor spiritualiste şi ezoterice, a ieşit din viața publică şi şi-a îndreptat activitatea în această direcție, traducând şi publicând mai multe volume cu această tematică.

Adept al civilizației urbane moderne, Mihail Drăgănescu a dedicat oraşului Craiova pagini de adâncă admirație: „Chipuri străine, lume deasă, frecuentare, activitate, străzi largi şi drepte, pavaje, trăsuri elegante, cu toalete lucioase, lămpi electrice, edificii pompoase, grădini şi teatre, parcuri şi terase, nicio diferență de capitală. Într-un cuvânt oraş modern"[40]; numele său rămâne legat de traducerea *Manifestului futurismului*, de altfel singurul manifest futurist al cărui traducător în limba română este cunoscut.

Rolul cotidianului local „Doljiul" în propagarea ideilor futuriste în cultura română a fost neaşteptat de surprinzător, fiindcă el a găzduit, alături de revista

„Biblioteca modernă", lansarea unor texte programatice futuriste în România; de cele mai multe ori traducerile erau identice cu acelea publicate în revista bucureşteană, alteori ele erau diferite, fiind întotdeauna publicate pe prima pagină a cotidianului[41].

Urmărind publicarea textelor programatice futuriste în cele două periodice, acestea se succed, ca într-un joc de pase alert; astfel, articolul *Poeţii şi pictorii viitorişti încep lupta în marile teatre italiene*, publicat în „Biblioteca modernă" în numărul din 25 februarie şi 5 martie 1910, apărea, în aceeaşi variantă, în ziarul „Doljiul" din 16 aprilie 1910, dar era republicat, într-o altă traducere şi într-o variantă prescurtată, tot în cotidianul doljean, la 11 iunie 1910 [42]; manifestul *Veneţia viitoristă*, apărut în „Biblioteca modernă" în numărul din 15-25 aprilie şi 5 mai 1910, era publicat în cotidianul „Doljiul" din 6 iunie 1910, într-o altă traducere şi într-o variantă prescurtată[43]. Alte texte, precum *Mafarka Viitoristul*, un articol tradus din „Mercure de France", a apărut întâi în „Doljiul", la 15 iulie 1910, pentru a fi publicat, într-o altă traducere, în „Biblioteca modernă", abia la 1 ianuarie 1911[44]; *Manifestul Viitorismul şi tânăra Italie* apărea, într-o variantă prescurtată, în „Democraţia" din 1 ianuarie 1912, iar în varianta completă în „Biblioteca modernă" din martie-aprilie 1912[45], iar *Manifestul femeei viitoriste* era publicat în „Biblioteca modernă" din mai-iunie 1912 şi republicat, în aceeaşi variantă, în „Doljul" din 11 iulie 1912[46].

Aşa cum a fost deja semnalat, traducerile manifestelor futuriste, cu excepţia *Manifestului fondator*, nu erau semnate. Existenţa mai multor variante, unele realizate după originalul francez, altele după cel italian, diferenţele de limbaj între textele programatice care apăreau chiar în cadrul aceleiaşi publicaţii, cum era „Biblioteca modernă", conduc la concluzia că exista un nucleu mai mare de jurnalişti, printre care şi Gioia (Zoe Gârbea), care publicau atât la Bucureşti, cât şi la Craiova şi care se ocupau cu lansarea ultimelor noutăţi futuriste. Ce rol a jucat Mihail Drăgănescu? Probabil că se poate face o apreciere, în urma unei analize minuţioase a traducerii fiecărui text programatic în parte, lucru care nu constituie o prioritate a lucrării de faţă. Cert este că, după 15 septembrie 1911, el şi-a încetat activitatea la revista „Biblioteca modernă", unde, în anul 1912, s-au mai publicat trei manifeste importante futuriste, iar din noiembrie 1910 nu a mai colaborat nici la cotidianul „Doljiul"; singura publicaţie căreia i-a rămas fidel a fost „Democraţia", unde a lucrat până în iunie 1914, când revista şi-a încetat apariţia. O altă chestiune se mai poate afirma cu certitudine: problema pătrunderii manifestelor futuriste în publicaţiile româneşti de la începutul secolului XX a fost atât de puţin cercetată şi tratată cu atâta inconsecvenţă, încât oricând pot apărea noi şi noi informaţii.

Precizările noastre, expuse în aceste pagini, aduc o seamă de clarificări în ceea ce priveşte modalitățile de pătrundere şi de răspândire ale futurismului în cultura română; s-ar putea spune că „poarta" de intrare a textelor programatice ale primului curent de avangardă european a fost preponderent pe filieră doljeană, atât datorită publicațiilor locale, „Democrația", „Doljiul" (la care se adăuga revista „Ramuri", abonată, de asemenea, la eleganta publicație milaneză a lui F.T. Marinetti, „Poesia", căreia îi dedica, din când în când, scurte recenzii, precum şi „Liberalul"[47]), cât şi publiciştilor stabiliți la Craiova, cum era Mihail Drăgănescu. S-a văzut cum planul de difuzare al *Manifestului futurismului*, conceput de F.T. Marinetti, a dat rezultate imediate la Craiova, Sibiu, noul curent italian ajungând, în scurtă vreme, şi la Bucureşti; s-a putut constata, de asemenea, rezonanța dintre publicațiile „centrale", din capitală, şi presa locală, în preluarea celor mai recente noutăți privitoare la noul curent artistic.

Înainte de a trece la analiza propriu-zisă a manifestelor futuriste din perspectiva civilizației citadine, un lucru se cuvine remarcat: existența mai multor traduceri, în limba română, realizate fie după textele originale editate în limba franceză, fie în limba italiană, între care erau deosebiri semnificative, precum şi existența unor manifeste la care facem referire, care nu au fost traduse în limba română, ne-au determinat să recurgem la varianta care ni s-a părut cea mai apropiată de original, în primul caz, şi să realizăm propria traducere, în cel de-al doilea caz, de fiecare dată, citând, bineînțeles, sursa traducerii[48].

* * *

Manifestul futurismului, publicat, la 20 februarie 1909 în revista „Democrația" din Craiova, a marcat o ruptură violentă în tematica literaturii tradiționale, prin introducerea imaginii metropolei moderne, cu elementele ei definitorii, precum cultul automobilului, al vitezei, al maşinismului şi al tehnologismului, care aveau să devină „locuri comune" şi în imagistica avangardei româneşti.

Principiul primordial al mitologiei futuriste, *viteza*, precum şi apologia *automobilului*, erau enunțate în punctul 4 al *Manifestului futurismului*, unde era definită, de fapt, o nouă estetică a vieții urbane, bazată pe ideea dinamismului şi a vitezei: „Noi afirmăm că splendoarea lumii s-a îmbogățit cu o frumusețe nouă: frumusețea vitezei. Un automobil de curse cu carcasa lui împodobită cu țevi groase aidoma unor şerpi cu suflare explozivă [...] un automobil care rage, care funcționează în ritm de mitralieră, e mai frumos decât *Victoria de*

la Samotrake"[49]. Dar, pe lângă frumusețea mașinii, ori aspectele tehnice ale civilizației citadine, futuriştii erau atraşi şi de coordonata umană a acestora, care era enunțată în punctul 5 al manifestului: „Noi vrem să închinăm imnuri omului de la volan, a cărui traiectorie ideală străbate Pământul, lansat în cursă, el însuşi, pe circuitul orbitei sale"[50], iar în punctul 11, cel mai important din punctul de vedere al analizei noastre, se afirma: „Noi vom cânta marile mulțimi agitate de muncă, de plăcere sau de răscoală; vom cânta mareele multicolore sau polifonice ale revoluțiilor în capitalele moderne"[51]. În acest ultim punct al *Manifestului futurismului* erau enumerate principalele teme ale imagisticii citadine futuriste, materializate mai ales în operele plastice: periferia, reprezentată prin arsenale, şantiere, scăldate în lumina electrică, gări, uzine, poduri, locomotive şi aeroplane, precum şi perspectiva aeriană asupra oraşului, care a generat, într-o etapă mai târzie a mişcării futuriste, apariția *aeropicturii*: „vom cânta vibranta fierbere nocturnă a arsenalelor şi a şantierelor incendiate de violența electrică a lunii; gările nesătule, devoratoare de şerpi care fumegă; uzinele agățate de nori prin firele întortocheate ale fumului; podurile aidoma unor acrobați gigantici care încalecă peste fluvii, adulmecă orizontul, locomotivele cu pieptul lor larg, care duduie pe şine ca nişte cai uriaşi de oțel cu hamuri de țevi şi zborul alunecător al aeroplanelor, a căror elice flutură în vânt ca o flamură şi pare că aplaudă ca o mulțime entuziastă"[52]. În fine, îndemnul distructiv prin care se încheiau preceptele futuriste se înscria în caracterul protestatar şi nihilist al acestui curent: „Luați în mâini târnăcoapele, ciocanele şi dărâmați fără milă oraşele venerate!"[53].

Reticența primului traducător al *Manifestului futurismului* în limba română, Mihail Drăgănescu, față de conținutul acestuia, a fost exprimată în *Răspunsul* său, care însoțea textul programatic; deşi publicistul român admira „voința de a înviora arta, dându-i vigoarea tinereții voastre actuale"[54], el constata, cu mult bun-simț: „Voi v-ați plictisit de mulțimea muzeelor, bibliotecilor şi antichităților voastre şi noi Românii nu avem aproape nici un muzeu, aproape nici o bibliotecă. Voi aveți prea mulți profesori, prea mulți arheologi, ciceroni şi anticari. Noi, vai! Aproape nu avem nici unul, suntem o sărmană țară tânără".[55] Altfel, Mihail Drăgănescu aprecia entuziasmul şi vigoarea artei futuriste enunțate în manifest, precum şi reflectarea predilectă a civilizației citadine moderne: „Poesia secolului e poesia iuțelii şi violenței isbucnitoare spre a cuceri cu de-a sila ceea ce ni se hrăpeşte! E justă în adevăr spre a se potrivi cu invențiunile acestui secol mecanic, al acestui secol în care totul se mişcă, se agită cu iuțeala şi violența electricității şi în care trăim mult într-un timp relativ scurt, căci liniile telegrafice, telefonice, radiografice, aeroplanele, locomotivele, automobilele şi iuțeala modernă a tiparului ne grăbeşte a

cunoaşte în mod rapid întregul nostru glob, cu tot ce se agită pe el, în scurta noastră viață, purtându-ne în sboruri îndepărtate”[56].

Nici măcar Gioia, cu tot entuziasmul ei pro-marinettian, din articolul imediat următor *Manifestului*, în ordine cronologică, nu-şi putea depăşi rezervele față de programul futurist propriu-zis: „Nu discut programul. Sunt sute de obiecțiuni şi de păreri pro şi contra manifestului ...”[57] . Aşa cum s-a menționat deja, în paginile de mai sus, întâia primire net favorabilă noii mişcări artistice a făcut-o Ion Minulescu, tot în paginile cotidianului „Viitorul”: „Respectul trecutului să-l păstrăm în urnele funerare. Respectul presentului să-l sorbim din cupele de şampanie! Şi la acest banchet, Marinetti invită pe cei care vor să-l urmeze. Masa este pusă. „Il Futurismo” spumează şi se revarsă în valuri abundente, cuceritoare, victorioase!”[58].

La rândul său, Lucian Blaga, care nu poate fi bănuit de afinități cu mişcarea futuristă, mărturisea, în legătură cu acest manifest, într-un articol publicat în revista „Gândirea”, în anul 1925: „Lucrurile cele mai frumoase ce le-a produs literatura futuristă par a fi manifestele lor”[59]; însoțindu-şi afirmația cu citate în traducere proprie, descrierea automobilului „urlător, ce pare a alerga pe cartuşe”, metafora „lunii electrice”, imaginea fabricilor „atârnate de nori prin firele lor de fum” erau considerate o „înşirare de frânturi în adevăr frumoase”[60].

În *Manifestul pictorilor futurişti*, lansat la 8 martie 1910 pe scena Teatrului Chiarella din Torino de Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giaccomo Balla şi Gino Severini, erau enumerate noile realități moderne din care trebuia să se inspire arta futuristă, „miracolele tangibile ale vieții contemporane”, reprezentate de „rețeaua metalică de viteză ce înfăşoară Terra”, „transatlantice”, „*Dreadnought*-uri”, „zborurile uimitoare ce trec de ceruri” şi, mai ales, „activitatea frenetică a marilor capitale”[61].

În *Manifestul tehnic al picturii futuriste,* tradus şi publicat sub titlul *Manifestul pictorilor viitorişti*, în revista „Biblioteca modernă”, erau enunțate principiile picturii futuriste: *dinamismul plastic* („Gestul, pentru noi, nu va mai fi un *moment oprit* al dinamismului universal: va fi, în chip hotărât, *senzația dinamică* eternizată ca atare. Totul se mişcă, totul aleargă, totul se roteşte rapid”[62]), *simultaneismul* („Prin persistența imaginii pe retină, lucrurile în mişcare se multiplică, se deformează, succedându-se ca nişte vibrații, în spațiul pe care îl parcurg.”[63]), precum şi complementarismul născut din folosirea culorii, ori folosirea subiectului ca element arhitectural al tabloului.

Principiile expuse în acest manifest au fost materializate, curând după aceea, în tablouri având ca subiect diferite aspecte ale oraşului modern, analizate în primul capitol. Astfel, principiul conform căruia „spațiul nu mai există;

o stradă udată de ploaie şi iluminată de globuri electrice se cufundă până în centrul pământului. Soarele e departe de noi la mii de kilometri; dar casa care ne stă înainte nu ne mai apare oare încastrată în discul solar?"[64] a fost transpus în lucrările lui Umberto Boccioni, *Oraşul care se înalță* (il.1) şi *Strada pătrunde în casă* (il. 7); iar principiul suprapunerii obiectelor aflate în mişcare, enunțat în manifest ca o imagine plastică a unui tramvai care „trece intră în case, care la rândul lor se năpustesc asupra tramvaiului şi se fac una cu el"[65] a fost redat de Carlo Carrà în lucrarea *Ce mi-a spus tramvaiul* (il. 11) şi de Gino Severini în tabloul *Tramvai în circulație* (il. 12); este de remarcat faptul că, în varianta franceză a manifestului, tramvaiul era înlocuit de automobil, fapt ce demonstra avansul pe care îl deținea Parisul, față de oraşele italiene.

Cataloagele primelor expoziții de pictură futuristă au declanşat, cum era de aşteptat, reacții pro şi contra în presa românească a vremii. Numai în „Rampa", de pildă, Laur mărturisea: „Am avut ocazia să văd un album cu reproducerile unor tablouri – cele mai de seamă – de la o expoziție futuristă. Şi nu numai că n-am priceput nimic, dar nici măcar n-am putut reține ceva din ele [...] n-am putut descifra nimic decât doar un amestec bizar de linii curbe şi drepte în diferite sensuri"[66]; pe de altă parte, în paginile aceleiaşi reviste, rafinatul Ch[apier] Poldy, care tocmai îşi începuse colaborarea la revista „Simbolul", alături de viitori avangardişti români, Marcel Iancu, Tristan Tzara şi Ion Vinea, după ce a analizat tablouri precum *Revolta* de Luigi Russolo sau *Cei care pleacă* de Umberto Boccioni, afirma: „Futurismul e cea mai înaltă expresie în pictură"[67].

Viziunea futuriştilor asupra necesității modernizării vechilor oraşe s-a reflectat în manifestele *Veneția futuristă* şi *Discurs futurist către venețieni*, nişte discursuri fulminante şi pe alocuri hilare, ținute de F.T. Marinetti la Veneția în anii 1910, respectiv 1911, traducerile acestora fiind publicate, la scurt timp, în revista „Biblioteca modernă", în ziarul „Doljiul" ori succint prezentate în revista „Ramuri"[68]. Spre deosebire de Milano, care era considerat „oraşul cel mai mecanic din Italia", pentru futurişti, Veneția reprezenta un oraş al trecutului, prin excelență, un oraş „în putrefacție", o „plagă magnifică a trecutului", o „piață de anticari falsificatori, magnet al snobismului şi al imbecilităților universale, pat găurit de caravane de amanți, scăldătoare împodobită pentru curtezane cosmopolite, cloacă supremă a paseismului"[69], care trebuia repudiat şi vindecat de rănile trecutului: „să vină în sfârşit domnia divinei Lumini Electrice, ca să elibereze Veneția de clarul ei de lună venal ca de cameră mobilată"[70]. În cel de-al doilea discurs adresat venețienilor, tonul devenea şi mai categoric, iar F.T. Marinetti declara, imperativ: „Şi vrem de acum înainte ca lămpile electrice cu mii de vârfuri de lumină să taie şi să sfâşie cu brutalitate tenebrele tale

misterioase, vrăjite şi ademenitoare. Canalul tău Grande, lărgit şi adâncit, va deveni obligatoriu un mare port comercial. Trenuri şi tramvaie năpustite pe marile străzi construite pe canalele tale în sfârşit umplute vor aduce grămezi de mărfuri, în mijlocul unei mulțimi istețe, bogate şi harnice, de industriaşi şi de comercianți! Venețieni, sclavi ai trecutului, nu huliți presupusa urâțenie a locomotivelor a tramvaielor a maşinilor a bicicletelor în care noi găsim primele aspecte ale marii estetici futuriste”[71]; în final viziunea devenea apocaliptică, îngroşată de puternice accente politice: „Iată, iată care a fost gloria voastră până astăzi, o, Venețieni! Ruşinați-vă de ea! Ruşinați-vă de ea! Şi aruncați-vă pe spate unii peste alții, precum sacii plini cu nisip pentru a forma bastionul, pe graniță, în timp ce noi vom pregăti o mare şi puternică Veneție industrială, comercială şi militară pe Adriatica, marele lac italian”[72].

Manifestul tehnic al literaturii futuriste, lansat de F.T. Marinetti la 11 mai 1912 şi publicat, în traducere, în numărul din iulie 1912 al „Bibliotecii moderne”, a reprezentat cel mai concentrat manifest teoretic al literaturii futuriste, care proclama necesitatea destructurării limbajului poetic tradiți-onal, printr-o contestare violentă a tuturor regulilor şi care impunea un alt program estetic. Astfel, pentru a distruge „inanitatea ridicolă a vechii sintaxe moştenite de la Homer” şi pentru „a elibera cuvintele trăgându-le afară din închisoarea frazei latine”[73], scriitorul futurist era îndemnat să adopte câteva măsuri urgente: să distrugă sintaxa, să folosească verbul la infinitiv, să abolească adjectivul şi adverbul, să desființeze punctuația; toate aceste substi-tuții reductive trebuiau să ducă la crearea „lirismului esențial şi sintetic” pe care Marinetti îl cerea literaturii futuriste. De asemenea, un alt imperativ al literaturii futuriste era distrugerea „eul”-ui poetic, „adică toată psihologia”: „trebuie să-l desființăm în literatură şi să-l înlocuim în sfârşit cu materia”[74]. Principiul „dezumanizării artei”, de origine nietzscheeană, care a avut o influență covârşitoare asupra acestei mişcări de avangardă, era proclamată cu patos, în finalul acestui manifest: „După regnul animal, iată născându-se regnul mecanic. Prin cunoaşterea şi prietenia materiei, căreia savanții nu-i pot cunoaşte decât reacțiile fizico-chimice, noi pregătim crearea *omului mecanic cu piese de schimb*. Noi îl vom elibera de ideea morții, şi deci de moartea însăşi, suprema definiție a inteligenței logice”[75].

Astfel, noile coordonate ale poeticii futuriste erau reprezentate de *cuvin-tele în libertate* („După versul liber, iată în sfârşit *cuvintele în libertate*”[76]), de *analogiile foarte vaste* („care leagă lucrurile aflate la distanță, aparent dife-rite şi ostile”[77]) şi de *imaginația fără fire*, concepte care vor fi dezvoltate în manifestul programatic *Imaginație fără fire şi cuvintele în libertate*, lansat de F.T. Marinetti la 11 mai 1913, care a fost tradus şi publicat fragmentar

în revista „Contimporanul" abia în anul 1923, cu două numere înainte de apariția *Manifestului activist către tinerime*[78].

Manifestul futurist din anul 1913, redescoperit şi publicat parțial, zece ani mai târziu, în „Contimporanul", cu titlul *Sensibilitatea futuristă,* a avut o mare influență asupra tinerilor scriitori români care aveau să se lanseze în aventura avangardistă şi a lărgit semnificativ orizontul poeziei citadine de avangardă. „Futurismul se bazează pe reînnoirea complectă a sensibilității umane, ca efect al marilor descoperiri ştiințifice. Acei care se servesc azi de telegraf, telefon şi gramofon, de tren, bicicletă, motocicletă, automobil, transatlantic, dirijabil, aeroplan, cinematograf, de marele cotidian (sinteza unei zile a lumii) nu gândesc că aceste diverse căi de comunicație, de transport şi informație *exercită asupra psihicului o influență hotărâtoare*"[79]. Astfel, T.S.F.-ul, telefonul, automobilul, cinematograful, varieteul, music-hall-ul, descoperiri şi facilități ale vieții urbane, aveau să intre în lexicul poetic al avangardiştilor români; „un provincial poate să se transporte, într-o singură zi cu trenul, dintr-un mic oraş mort, unde soarele, praful şi vântul se distrează în linişte, într-o mare capitală plină de lumini, de mişcări şi strigăte"[80]; transformarea sensibilității citadine, datorate descoperirilor tehnicii, folosite în viața urbană de zi cu zi, dinamismul, micşorarea distanțelor prin viteză, comunicarea cu toate popoarele lumii, „pasiunea pentru oraş", noul simț al totalității lumii, iată câteva dintre trăsăturile sensibilității futuriste enunțate în acest manifest. F.T. Marinetti a schițat şi o perspectivă sociologică a modului în care un citadin îşi poate lărgi sfera cunoaşterii, prin mijloace tehnologice moderne, la dimensiunea întregului mapamond: „oamenii căpătară succesiv ideea de casă, de cartierul în care locuiau, de oraş, de zona geografică, de continent. Astăzi, posedă o sinteză a lumii; n-au nevoie de a şti ceea ce făceau strămoşii lor, ci de a şti ceea ce fac contemporanii lor din celelalte țări"[81].

După expunerea cronologică a pătrunderii primelor texte programatice ale avangardei europene, manifestele futuriste, în cultura română, prin presa de toate orientările, manifeste care au introdus în mod exploziv elementele civilizației citadine moderne în poetica avangardei europene şi româneşti, se impun câteva concluzii: în primul rând, trebuie evidențiat sincronismul preluării acestor manifeste de presa română, chiar dacă acestea nu au avut un impact imediat în creațiile artistice; în al doilea rând, trebuie remarcat faptul că opiniile pro şi contra futurismului s-au extins pe o arie mai largă şi pe o perioadă mai lungă de timp decât publicarea manifestelor propriu-zise; în fine, o ultimă constatare este faptul că apariția primului manifest avangardist român, *Manifestul activist către tinerime*, publicat în revista „Contimporanul", în luna mai 1924, venea pe un teren pregătit de ideile futuriste şi, după cum se va vedea în continuare, de principiile dadaiste. Tabloul pătrunderii manifestelor

futuriste în cultura română din primul deceniu al secolului XX, expus în aceste pagini, rămâne fatalmente incomplet, pentru că n-au fost avute în vedere decât textele programatice ale curentului italian de avangardă care se referă la aspectele oraşului şi ale civilizaţiei moderne, tema prezentei lucrări.

Câţiva ani mai târziu, atunci când mişcarea de avangardă românească era în plină expansiune, Mircea Eliade, un scriitor aflat în afara ei, şi Marcel Iancu, unul dintre fondatorii acesteia, au îmbogăţit imaginea percepţiei curentului italian, prin două mărturii remarcabile.

Astfel, Mircea Eliade scria, în anul 1928, în ziarul „Cuvântul", articolul *Recunoştinţă futurismului*, în care mărturisea că, în ciuda faptului că nu avusese niciun contact cu futurismul („nu cunosc nici un futurist, n-am văzut nicio expoziţie futuristă şi nu mi-au plăcut niciodată poemele futuriştilor [şi] am citit cu prudenţă manifestele futuriste"[82]), acest curent îi sugera mai mult starea de libertate a tinereţii şi de revoltă împotriva sentimentalismului şi a conformismului: „Fiecare am descoperit futurismul istoric după ce depăşisem un futurism personal. [...] Fiecare am fost cel puţin o zi futurişti. [...] A fost o zi de libertate, de *sans-gêne* şi *je m'enfichism* absolut, de animalică plăcere izvorâtă din întinderea nestingherită a membrelor"[83].

În articolul *Futurismul nostru*, publicat în anul 1930, Marcel Iancu realiza, dinlăuntrul mişcării de avangardă, dar cu detaşarea pe care i-o dădea scurgerea vremii, o fină analiză a modului în care futurismul a fost adaptat spiritului românesc: „Futurismul nostru are aspecte proprii. Noi n-am publicat manifeste fiindcă nu se citesc. Noi n-am avut lupte de stradă fiindcă toată lumea e modernistă. Noi n-am adus poezia în stradă fiindcă trăim un ritm întârziat. Fronda noastră n-a depăşit vreodată ironia şi subversivul"[84]. În finalul articolului, Marcel Iancu recunoştea însă puternica influenţă pe care a avut-o futurismul italian asupra avangardei româneşti: „Totuşi futurismul a fost şcoala noastră. El ne-a animat cu putere de simbol ca toate avangărzile. La isvorul ideilor sale am crescut, am oţelit elanul nostru. Futurismul creator, optimist, iconoclast este futurismul nostru"[85].

ORIGINEA ROMÂNĂ A DADAISMULUI. MANIFESTELE LUI TRISTAN TZARA

Cubismul, curentul de avangardă care s-a conturat, pe plan european, simultan cu mişcarea futuristă, nu s-au constituit într-o grupare unitară, cu un program bine structurat, enunțat în manifeste proprii; acelaşi lucru se poate afirma şi despre expresionismul german, risipit între mai multe grupări, fără un program bine închegat, care să fie lansat printr-un text programatic de notorietate.

De aceea, următorul curent de avangardă care s-a bucurat de o lansare fulminantă şi de manifeste care au avut un impact imediat asupra mediilor artistice de avangardă a fost dadaismul, ale cărui manifeste au fost scrise de poetul de origine română Tristan Tzara; pentru a descrie apariția dadaismului, trebuie să pornim din România şi să urmărim profilul primilor promotori români ai avangardei europene, care au contribuit la naşterea curentului dadaist şi a Cabaretului Voltaire.

Tinerețea şi nonconformismul, ca şi vocația lor citadină, îi defineau pe cei trei artişti români, Arthur Segal, Tristan Tzara şi Marcel Iancu, care se aflau în Elveția, la Ascona şi la Zürich, în anul 1916. Toți trei proveneau din familii burgheze foarte înstărite, studiile elementare le urmaseră în şcoli private sau acasă, cu profesori particulari; latura moldovenească a originii lor era predominantă, dar toți trei aveau să se mute în Bucureşti sau au avut, de-a lungul vieții, legături strânse cu Bucureştiul, care reprezenta, pentru ei, Capitala (chiar înainte ca acesta să devină capitala României).

Aron Sigalu (Arthur Segal) s-a născut la Iaşi, în anul 1875, dar şi-a petrecut copilăria şi adolescența la Botoşani, unde tatăl său era proprietarul unei bănci prospere; întreaga familie spera ca Aron să urmeze tatălui, la conducerea băncii. Dar, în urma unui scandal, la şaptesprezece ani a fost trimis să studieze în Germania, unde a devenit un pictor celebru. A studiat pictura la Berlin, München şi Paris, a expus în saloanele *Seccessionului* german, s-a alăturat expresioniştilor de la *Novembergruppe*, dar nu a întrerupt legătura cu Bucureştiul, unde s-a

aflat adesea pe simeze, începând din anul 1910. La izbucnirea primului război mondial, a fost nevoit să se mute din Germania, se pare şi din motive medicale, împreună cu familia (soția şi cei doi copii) la Ascona, în Elveția şi a participat, alături de Tristan Tzara şi de Marcel Iancu, la fondarea Cabaretului Voltaire şi a dadaismului. După război a revenit în Germania, unde a deschis o şcoală de pictură, având-l student, printre alții, pe M.H. Maxy.

Samuel Rosenstock (Tristan Tzara) s-a născut la Moineşti, în anul 1896, într-o familie de negustori bogați. Bunicul dinspre tată deținea suprafețe întinse de păduri, iar o soră a tatălui era proprietara cinematografelor Rahova, Gloria şi Lia, precum şi a unui restaurant în Bucureşti; după şcoala primară din localitatea natală, a urmat cursurile în limba franceză ale unei şcoli private, pentru ca, la vârsta de 16 ani, să se mute împreună cu întreaga familie în Bucureşti; aici a fost elevul liceului Mihai Viteazul şi apoi s-a înscris la Universitate ca să studieze matematica şi filozofia. A debutat, ca elev, în revista „Simbolul", pe care o scotea împreună cu prietenii săi, Marcel Iancu şi Eugen Iovanaki (Ion Vinea), apoi a publicat în revista „Chemarea". La 19 ani, tot în urma unui scandal, a fost nevoit să părăsească țara şi a fost trimis de părinți să studieze la Zürich, unde s-a numărat printre fondatorii Cabaretului Voltaire şi ai dadaismului.

Marcel Iancu s-a născut în Bucureşti, în anul 1895, tot în familia unor negustori bogați; spre deosebire de ceilalți doi, el a avut o adolescență mai „potolită", familia încurajându-i înclinările artistice; astfel, la îndemnul mamei sale, pianistă, a luat ore de muzică şi a studiat desenul, în particular, cu Iosif Iser. Prima întâmplare care i-a marcat existența a fost călătoria pe care a făcut-o, împreună cu părinții, înainte de a împlini cincisprezece ani, în Austria, Germania, Elveția şi Italia; a doua întâmplare, nu mai puțin importantă, a fost publicarea, ca proaspăt elev al liceului Gheorghe Lazăr, împreună cu prietenii săi Samuel Rosenstock, Eugen Iovanaki, Paul (Poldi) Chapier şi Jacques Costin a revistei „Simbolul", unde era responsabil cu grafica şi cu ilustrațiile. La 19 ani a plecat, împreună cu fratele său, Iuliu, la Zürich, unde intenționa să urmeze studii de arhitectură. Acolo, el devenea cel de-al treilea fondator român al Cabaretului Voltaire şi al dadaismului. Richard Huelsenbeck ni l-a înfățişat ca pe un mare pionier al mişcării dadaiste, un om cu multe talente, pe care le etala fără aroganță, gata oricând să ajute, fără a concura cu ambițiile celorlalți, cald, afectuos şi loial noii mişcări[86]. Curând, Marcel Iancu a fost atras şi de alte mişcări de avangardă; în anul 1918 se găsea printre membrii fondatori ai mişcării *Das Neue Leben* din Basel, iar în anul următor se alătura grupului *Radikale Künstler*, numărându-se printre semnatarii manifestului, publicat la 3 mai 1919, în ziarul „Zürcher Post". A fost singurul, dintre cei

trei, care a revenit la Bucureşti, în anul 1921, unde a devenit membru activ al grupului de la „Contimporanul” şi al avangardei românești.

Fotografiile şi mărturiile din epocă ni-i înfățişează pe Tristan Tzara şi pe Marcel Iancu ca pe nişte adevărați *dandy*, întotdeauna impecabil îmbrăcați, chiar dacă resursele materiale nu erau întotdeauna îndestulătoare; ocazional, poetul purta chiar şi monoclu. Bun organizator, lui Tristan Tzara i se recunoştea temperamentul „latin”, în comparație cu caracterul „teutonic” al mişcării Dada; el era mereu imprevizibil, plin de idei, de o inteligență scânteietoare. Marcel Iancu participa şi el activ la seratele dadaiste, fiind responsabil cu scenografia, etala măşti înfricoşătoare şi costume ciudate; dotat cu un remarcabil simț muzical, moştenire pe linie maternă, cânta şi dansa cu un talent desăvârşit. Scenele redate în cele două tablouri *Bal la Zürich* (il. 105, respectiv 106), pictate în anul 1915, respectiv 1917, erau probabil mai apropiate sufletului său decât seratele de la Cabaretul Voltaire. Din compararea celor două tablouri se poate urmări evoluția viziunii şi a tehnicii sale picturale, de la o compoziție figurativă modernă, în primul tablou, la o destructurare de factură cubistă a siluetelor umane, în cel de-al doilea; tânărul pictor avea, la cei douăzeci de ani ai săi, un dinamism al mişcării şi al culorii, precum şi un rafinat simț al umorului, prin exagerarea caricaturizată a gesturilor fiecărui personaj.

Din păcate drumul comun al celor trei fondatori români ai mişcării Dada nu a fost foarte lung. În ceea ce-l priveşte pe Arthur Segal, prezența lui la constituirea Cabaretului Voltaire a fost una de conjunctură, dovedindu-se foarte repede că nu avea nicio afinitate cu noua mişcare. După o vreme, ideile teoretice şi poziția artistică a lui Marcel Iancu deveneau şi ele ireconciliabile cu estetica distructivă şi nihilistă a dadaismului, mai ales după apropierea de constructivismul german, ruptura de mişcarea Dada şi de Tristan Tzara fiind inevitabilă. Din dorința de a se alătura grupului lui André Breton, Tristan Tzara a fost ultimul dintre cei trei care părăsea Zürich-ul, pentru a se muta la Paris.

Cei trei artişti români mai aveau însă o trăsătură comună: atracția pentru marile oraşe, dorința lor de a trăi în tumultul Metropolei. Astfel, după anii petrecuți la Ascona, îndată ce s-a încheiat războiul, Arthur Segal s-a întors precipitat, cu multă bucurie la Berlin, unde şi-a deschis o şcoală de pictură. După experiența dadaistă din Zürich, Tristan Tzara, atras de mirajul Oraşului Lumină, s-a mutat la Paris, unde avea să-şi petreacă tot restul vieții. Iar Marcel Iancu, după nici un an petrecut în orăşelul Béthune din nordul Franței, unde s-a căsătorit şi unde şi-a deschis un birou de arhitectură, s-a hotărât brusc să revină în țară, la Bucureşti, care era, după război, un oraş în plină efervescență şi dezvoltare.

* * *

Mişcarea dadaistă s-a născut la Zürich, în februarie 1916, iar la fondarea ei Tristan Tzara a avut o contribuție decisivă, alături de germanii Hugo Ball şi Richard Huelsenbeck, de alsacianul Hans Arp şi de românii Marcel Iancu şi Arthur Segal. De departe cea mai radicală dintre mişcările de avangardă, dadaismul a influențat şi s-a răspândit cu multă rapiditate în mediile avangardiste din Franța, Germania, trecând şi oceanul, la New York. Pe de altă parte, influențele futuriste asupra dadaismului au fost evidente, aşa cum au fost şi influențele dadaismului asupra suprarealismului. Aceste curente s-au suprapus, s-au împletit, s-au atras şi s-au respins încât doar printr-un demers didactic pot fi definite trăsăturile caracteristice fiecăruia în parte.

Cert este că Tristan Tzara a fost autorul celor şapte manifeste dadaiste, compuse între anii 1916-1921, traduse integral în limba română abia în ultimul deceniu, care au constituit, de fapt, adevăratele repere ale „doctrinei" dadaiste.

Primul manifest, în ordine cronologică, a fost *Manifestul domnului antipyrine* (aluzie, desigur, la populara aspirină), compus şi declamat la prima serată Dada de la Zürich (Sala Waag), la 14 iulie 1916. În acest text programatic Tzara a realizat o primă demonstrație de poetică dadaistă, destructurând limbajul şi reconstruindu-l, prin deformări şi distorsiuni sintactice, prin alăturări şocante de cuvinte şi expresii „tari", prin jocuri verbale, jocuri de cuvinte şi de sonorități uluitoare, reuşind să creeze imagini neaşteptate, de o mare ingeniozitate şi noutate.

În acest *Manifest*, Tristan Tzara afirma că Dada era împotriva maşinismului futurist, în ciuda faptului că pereții Cabaretului erau tapetați cu lucrări futuriste: „declarăm că automobilul e un sentiment care ne-a influențat destul cu încetinelile abstracțiunilor lui precum transatlanticele, zgomotele şi ideile" şi că menirea ei era aceea de a căuta „esența centrală şi suntem mulțumiți dacă o putem ascunde"[87]. Încă din acest text programatic au fost definite două motive recurente în poezia şi în pictura de avangardă, pe care le vom dezvolta, pe larg, într-un capitol ulterior: *fereastra* şi *balconul*. Transformarea ferestrei şi a balconului în simboluri ale oraşului modern, de unde se deschide o amplă viziune asupra străzii, de unde *vezi* şi *eşti văzut*, a fost transpusă în imagini poetice sau picturale, care au revenit cu obstinație în opera poeților şi pictorilor avangardişti străini şi români: „Nu vrem să numărăm *ferestrele* minunatei elite, căci DADA nu există pentru nimeni şi vrem ca toată lumea să înțeleagă lucrul acesta. Acolo este *balconul lui Dada*, vă asigur. De unde poți

auzi marşurile militare şi poți coborî tăind văzduhul ca un serafim într-o baie populară ca să te pişi şi să înțelegi pilda”[88].

Manifestul dada 1918, compus şi prezentat de Tristan Tzara la Zürich (Sala Meise), la 23 martie 1918, a constituit cea mai substanțială declarație programatică a sa. Conceput ca un anti-manifest, poetul declarându-se un adversar înverşunat al manifestelor, acest text a devenit de fapt unul dintre cele mai importante documente programatice ale dadaismului: „Scriu un manifest şi nu vreau nimic, spun totuşi anumite lucruri şi sunt împotriva manifestelor din principiu. [...] Scriu acest manifest ca să arăt că putem face în acelaşi timp, dintr-o singură, proaspătă suflare, acțiuni opuse”[89]. După cum s-a afirmat, prin scrierea unui „manifest Dada”, Tzara a intrat într-o capcană, într-un „turnichet” din care n-a mai putut ieşi, pentru că demersul lui a fost contradictoriu; deşi visa să distrugă „sertarele creierului şi pe cele ale organizării sociale”, calea aleasă a fost scrierea unui document programatic, conformându-se astfel practicii obişnuite şi folosind forma discursului consacrat; el recunoştea astfel, în mod implicit, eficiența modurilor de gândire pe care le recuzase[90].

Poziția lui Tzara nu a fost atât de nihilistă pe cât s-ar putea crede; el a dezvoltat ideea unei palingenezii, „într-o perspectivă mitică, eschatologia Dada promite a fi urmată de o nouă cosmogonie”[91] şi îşi afirma optimismul „ne rămâne după măcel speranța unei omeniri purificate”. Tzara şi-a expus concepția sa filozofică pe un ton dogmatic, respingând psihanaliza, pe care a definit-o drept o „boală primejdioasă” care „adoarme pornirile antireale ale omului şi sistematizează burghezia”, dar şi dialectica, pe care o considera a fi o „maşină amuzantă care ne conduce / în mod banal / la acele păreri pe care le-am fi avut oricum”; concluzia „demonstrației” sale era previzibilă: „Nu există Adevăr ultim. [...] Sunt împotriva sistemelor, cel mai acceptabil dintre sisteme e acela de-a nu avea din principiu nici unul”[92]. Teoreticianul dadaismului se arăta însă mult mai preocupat de programul estetic al curentului; declarându-se împotriva repetiției şi clişeului, el respingea categoric arta ca reflectare a naturii, *mimesisul*, pledând pentru creația *independent* de modele şi pentru perspectiva individuală a artistului asupra lumii: „Artistul nou protestează: el nu mai zugrăveşte [...] ci creează direct în piatră, lemn, fier, cositor stânci, organisme locomotive ce pot fi rotite din toate părțile de vântul limpede al senzației momentane. [...] Arta e un lucru privat, artistul o face pentru el”[93]. Universul poetic al dadaismului, în viziunea lui Tristan Tzara, era, în esență, citadin, de unde nu lipseau T. S. F.-ul, conceput ca un „telefon fără fir transmițând fugile lui Bach”, panoul publicitar luminos, văzut ca „orgă difuzând garoafe pentru Dumnezeu”, *two-stepul* din sălile de

dans, care devenea un veritabil „imn național”, reclama și afacerile, care erau considerate subiect artistic, „sunt şi ele elemente poetice”.

„Starea de spirit” dadaistă, care își găsea expresia definitorie în manifestul lui Tzara, era o stare de disponibilitate absolută a spiritului, de largă deschidere spre tumultul dinamic şi complex al vieții moderne, unde „*da* şi *nu* se întâlnesc, nu în mod solemn, în castelele filosofiilor omeneşti, ci pur şi simplu la colțul străzilor precum câinii cu lăcustele”[94].

După cum s-a constatat, mesajul lui Tzara nu avea nimic insolit pentru anul 1918, el exprima idei care circulau în mod curent în epocă; nihilismul, visul unei distrugeri radicale, era o tendință obişnuită, în acea vreme, respingerea gândirii raționale venea de la A. Jarry, fascinația iraționalului era mai veche, în gândirea occidentală, exaltarea unei subiectivități unice constituia un şablon al ideologiilor din secolul al XIX-lea, iar ideea artei spontane şi enigmatice, a artistului vizionar şi a unei elite proscrise constituiau deja nişte axiome ale esteticii romantice şi simboliste. Dar modalitatea în care Tristan Tzara a transpus aceste idei a zguduit obiceiurile mentale şi tradiția culturală occidentală, aflată, după tragismul primului război mondial, într-un moment de profundă criză spirituală şi a contribuit la triumful unui spirit nou, modern. Din „text de ruptură”, *Manifestul* său devenise un „monument literar” [95].

MANIFESTUL ACTIVIST
CĂTRE TINERIME

Rămas în tot acest timp în țară, Ion Vinea a dus o intensă activitate publicistică, pregătind pas cu pas lansarea avangardei româneşti şi construindu-şi, treptat, statura de mentor al acestui curent în cultura română.

Ioan Eugen Iovanache s-a născut la Giurgiu, în acelaşi an cu Marcel Iancu şi cu un an înaintea lui Samuel Rosenstock. Părinții săi, amândoi de origine greacă, studiaseră la Paris, iar după naşterea lui s-au mutat la Bucureşti, unde Olimpia Iovanache moştenise nişte imobile şi, fire foarte energică, a deschis un pension particular, unde preda latina şi elina. Tatăl lui, un rafinat intelectual, urmase studiile la École Centrale din Paris, era un boem incurabil, lipsit de simț practic; deşi moştenise de la părinți o moşie la Drăgăneşti, nu a ştiut să o administreze şi nu a avut niciodată o ocupație lucrativă. Educația aleasă şi solidă pe care a primit-o viitorul poet a avut o mare influență asupra carierei sale.

Ca promotor al avangardei româneşti, în activitatea lui Ion Vinea se pot distinge trei repere importante, care coincid cu revistele pe care le-a fondat.

Primul reper, deja amintit, l-a constituit publicarea, în anul 1912, a revistei „moderniste" „Simbolul" (4 numere), împreună cu prietenii săi Samuel Rosenstock şi Marcel Iancu, încă liceeni, unde au mai colaborat, printre alții, Alexandru Macedonski, Adrian Maniu şi Ion Minulescu; revista a rămas în istoria literaturii române nu numai prin valoarea sa artistică, dar şi pentru debuturile de factură simbolistă ale lui Tristan Tzara şi Ion Vinea, precum şi pentru debutul lui Marcel Iancu, care a realizat ilustrațiile revistei, în stil Art Nouveau.

Al doilea reper notabil în activitatea lui Ion Vinea a fost fondarea publicației „Chemarea", în anul 1915, împreună tot cu prietenul său Samuel Rosenstock; după o vară petrecută împreună la Gârleni, la bunicul lui Samuel, unde viitorul dadaist şi-a ales pseudonimul care avea să-i aducă celebritatea, în luna octombrie s-au hotărât să lanseze o revistă „modernistă" din care

n-au apărut decât două numere. Deşi „Chemarea” era o publicație de atitudine politică şi civică, antirăzboinică şi nealiniată, iar literatura ocupa un rol secundar, evoluția ideilor moderne a cunoscut o traiectorie ascendentă, facilitând gestația ideilor avangardiste, pe care „proaspătul” Tristan Tzara avea să le pună, curând, în practică, în Elveția.

Chiar odată cu imaginea publicată pe coperta primului număr, semnată în colțul din dreapta jos „F.V.”, pătrundem într-un spațiu urban, care avea să confere noii reviste o notă de modernitate şi o alură citadină; o mulțime de bărbați, femei şi copii care aleargă îngroziți în toate direcțiile sau care urcă în grabă nişte scări somptuoase, încercând să ajungă disperați la două clădiri ale căror frontoane se disting, în fundal, anticipau mulțimile surprinse în angrenajul metropolei, din primele desene expresioniste ale lui George Grosz, realizate în anii 1916-1917, unde, până şi câinii, animale de companie preferate în reprezentările expresioniste, deveneau personaje ale gravurii, surprinse şi ele în tumultul citadin. Această copertă a fost reluată pe prima pagină a revistei „Contimporanul” (An I, nr. 13 din 1 octombrie 1922) şi reprezenta o gravură în lemn intitulată *Aversa* (il. 99), realizată în anul 1899 de Félix Vallotton, pictor francez de origine elvețiană, publicată în numărul din noiembrie 1900 al revistei mensuale new-yorkeze „The Century Magazine” (revistă care a apărut la New-York în perioada 1881-1930, succesoarea revistei „Scribner’s Monthely Magazine”); pentru vremea aceea, xilogravurile lui Vallotton erau considerate a fi deosebit de moderne. Pe de altă parte, revista americană ajungea, la începutul secolului XX, la Bucureşti, unde tânărul Ion Vinea luase, probabil, cunoştință cu gravurile lui Félix Vallotton[96].

Articolul programatic prin care debuta revista „Chemarea”, scris de Ion Vinea, avea un caracter incisiv şi războinic, unde noțiunea de *avangardă* era folosit în sensul ei originar, de termen militar: „Să ieşim deci cu platoşe tari sub veste. [...] acum cel puțin e rândul celor tineri şi chemați, la nevoie, să lupte, să se întrebe unde vor fi trimişi”[97].

În paginile celor două numere ale revistei „Chemarea”, deşi literatura a ocupat un loc secundar, aceasta era intrinsecă fiecărui articol; tinerii redactori aveau mai degrabă o atitudine intelectuală decât una pragmatică, o atitudine antipoliticianistă, antiburgheză, antitradiționalistă şi antirăzboinică. Pentru Tristan Tzara colaborarea la „Chemarea” avea să fie un preludiu al aventurii dadaiste de la Zürich.

Din bogata activitate publicistică a lui Ion Vinea dinainte de apariția revistei „Contimporanul”, articolul *Anticipări*, care a reprezentat şi primul său articol politic, publicat în revista „Cronica”, condusă de Tudor Arghezi şi Gala Galaction, în februarie 1915, dezvăluia afinitatea tânărului scriitor față de aspectele moderne ale oraşului şi față de progresul industrial, cărora

le aducea un adevărat elogiu, aflate în vizibil contrast cu pasivitatea poetică a Orientului tradiționalist; articolul era consacrat războiului balcanic şi previzibilei prăbuşiri a „vechiului Stambul, odată cu vechii lui stăpâni", pe ruinele căruia avea să se înalțe Constantinopolul, „cetatea creştină", o „cetate de beton şi fier": „Prin cenuşa bombardării se vor mătura şi lărgi bulevarde senine, linii de drum de fier îşi vor împleti nervura vânătă în păienjenişul gărilor imense. Cheiuri trainice de piatră vor atrage pacheboturile exagerate sau steamerele fremătânde, coşuri de uzine nenumărate se vor înălța ca nişte semne de exclamație, un milion şi jumătate de locuitori treziți din somnul lor de basm se vor întâlni în Bursele clocotitoare, pe piețele solemnizate de statui masive, departe de muzeele pustii, dormitoare melancolice ale trecutului"[98]. Dincolo de influența evidentă a poeticii futuriste şi vizibil contaminat de optimismul debordant al fondatorului ei, F.T. Marinetti, entuziasmul tânărului Ion Vinea era cât se poate de real şi nedisimulat, poziția lui față de acest conflict fiind extrem de transparentă, datorită faptului că mama lui era născută la Constantinopol, „de națiune elină, de protecție otomană"[99], iar bunicii şi întreaga familie, pe linie maternă, locuiau încă acolo.

În fine, reperul cel mai important din activitatea avangardistă a lui Ion Vinea a fost desigur fondarea revistei „Contimporanul", prima şi cea mai longevivă revistă de avangardă românească (1922-1932, 102 numere), susținută financiar, ca şi revistele „Simbolul" şi „Chemarea", de Marcel Iancu, întors din periplul său dadaisto-constructivist, din Elveția, Franța şi Germania (ultima sa călătorie notabilă fusese la primul Congres Internațional al Artiştilor Progresişti de la Düsseldorf, în luna mai 1922, cu nici o lună înainte de apariția „Contimporanului"), de altfel şi co-fondator al revistei. În istoria literară s-a încetățenit ideea că, până la publicarea *Manifestului activist către tinerime*, din numărul 46 din luna mai 1924, revista a avut un caracter preponderent social-politic; din sumarul revistei până la această dată, se pot remarca însă numeroase apropieri de avangarda europeană, dintre care nu amintim decât articolele programatice semnate de neoplasticianul Theo van Doesburg (*Contra artiştilor imitatori*[100]), Hans Richter (*Constructivismul* (*pictura neocubistă*[101]), Leonce Rosenberg (*Cubism şi empirism* [102]), Hans Huelsenbeck (*Agonie*[103]), culminând cu publicarea parțială, realizată de C. Ercul, a manifestului lui F.T. Marinetti *Distrugerea sintaxei. Imaginație fără fire. Cuvinte în libertate*, cu titlul *Sensibilitatea futuristă*, articol deja semnalat; în opinia noastră, această primă etapă a revistei „Contimporanul" a fost una de pregătire a lansării mişcării de avangardă româneşti, idee pe care o susținem, mai pe larg, în capitolul următor. Astfel, *Manifestul activist către tinerime* a fost lansat pe un teren pregătit cu multă consecvență de Ion Vinea şi de Marcel Iancu.

Ca argumente suplimentare în sprijinul ideii că naşterea „oficială" a avangardei româneşti a avut loc pe un teren dinainte pregătit, au fost expozițiile prin care „arta nouă" pătrundea pe simezele bucureştene, deschise de Corneliu Michăilescu, în mai 1922, de Marcel Iancu, două expoziții, în decembrie 1922 şi, respectiv, în decembrie 1923, precum şi de M. H. Maxy, în noiembrie 1923, deci înainte de momentul „mai 1924", expoziții la care ne vom referi, pe larg, în capitolul următor.

Manifestul activist către tinerime publicat de Ion Vinea în numărul 46 al revistei „Contimporanul", la 16 mai 1924, a fost considerat drept actul formal de naştere al avangardei româneşti. Acesta debuta cu îndemnul ultimativ: „Jos Arta / căci s-a prostituat", care constituia şi unul dintre imperativele constructivismului enunțat în manifestul *Productivism*, semnat de Aleksandr Rodcenko şi de Barbara Stepanova, publicat în anul 1920: „Cuvintele de ordine ale constructiviştilor sunt: 1. Jos arta, trăiască tehnica"[104]. Manifestul românesc era structurat în două părți distincte; în prima parte erau negate şi criticate cu vehemență artele tradiționale, poezia, teatrul, pictura, muzica, sculptura, arhitectura, considerate a fi învechite, ca şi politica, „îndeletnicirea cioclilor şi a samsarilor"[105]. A doua parte a manifestului, care cuprindea programul noii mişcări, expus tot pe un ton imperativ, propriu manifestelor avangardiste, debuta cu verbul „VREM", urmat de conjuncția conclusivă „DECI", care nu accepta niciun drept la replică; în programul avangardiştilor români, cerințele noii literaturi, de eliminare a sentimentalismului, psihologismului, exotismului şi de simplificare a procedeelor artistice erau tot de factură constructivistă; acestea fuseseră enunțate în cel de-al doilea manifest al revistei „De Stijl", referitor la literatură, publicat de Theo van Doesburg, Piet Mondrian şi Antony Kok, tot în anul 1920; noțiuni precum „generația vlăguită", „neputința" poeziei sentimentale, considerate ca „definitiv inadecvate şi incapabile să dea expresie experiențelor colective ale timpului nostru"[106] sunt comune celor două manifeste; dezideratul constructivist: „noi vrem să dăm cuvântului un nou înțeles şi o nouă putere de expresie, folosind toate mijloacele ce ne stau la dispoziție: sintaxă, prozodie, tipografie, aritmetică, ortografie"[107] era transpus, în manifestul românesc, într-un limbaj mai plastic şi mai lapidar: „VREM / minunea cuvântului nou şi plin în sine; expresia plastică, strictă şi rapidă a aparatelor Morse"[108]. Una dintre diferențele majore dintre manifestele constructiviste şi manifestul românesc era însă la nivelul retoricii; *Manifestul activist către tinerime* venea din tradiția zgomotoasă, patetică şi negativistă a manifestelor futuriste şi a manifestelor dadaiste compuse de Trista Tzara şi se înscria în tiparul manifestului avangardist pe care l-am

conturat la începutul acestui capitol, în timp ce manifestele constructiviste respectau rigoarea logicii şi rigiditatea formulărilor teoretice.

In finalul *Manifestului activist către tinerime* era enunțată noua doctrină citadină, care avea să devină o trăsătură preeminentă a avangardei româneşti, la fel ca a întregii avangarde europene; părăsirea „anahronismelor" şi adoptarea noii civilizații moderne, industriale, au constituit principalele deziderate ale noului curent artistic: „România se construieşte azi. / În ciuda partidelor buimăcite, pătrundem în marea fază activistă industrială. Oraşele noastre, drumurile, podurile, uzinele ce se vor face, spiritul, ritmul şi stilul ce vor decurge nu pot fi falsificate de bizantinism, ludovicism, copleşite de anahronisme"[109]. Îndemnul final, „Să ne ucidem morții!", era un tribut adus programului futurist, care a avut, de asemenea, o influență remarcabilă asupra cercului avangardist român.

MANIFESTELE TINEREI GENERAȚII DE AVANGARDIȘTI ROMÂNI

Odată cu apariția spectaculosului număr al revistei „75 HP”, în luna octombrie 1924, se afirma o nouă generație de artişti avangardişti, tineri şi entuziaşti, care doreau să țină pasul cu ceea ce se întâmpla în țările europene; odată cu aceştia, a debutat, în opinia noastră, o nouă etapă a avangardei româneşti. Mentorii ei, Ion Vinea şi Marcel Iancu, intraseră pe o traiectorie de pe care cu greu mai puteau ieşi, iar din generația lor, doar Tristan Tzara rămăsese un idol, pentru că, deşi se desprinsese de dadaism, talentul său inepuizabil oferea încă resurse de adorație pentru generația mai tânără; astfel, „noul val”, format din Ilarie Voronca, Victor Brauner, Stephane Roll[110], a preluat ştafeta, fără a-şi renega însă maeştrii.

Unul dintre textele programatice ale revistei, *Aviograma* (il.100), aparținea lui Ilarie Voronca şi sugera, prin hibridizarea cuvintelor „avion” şi „telegramă”, noua poetică „telegrafică”, precum şi viteza cu care aceasta trebuia să se propage. Surprinzător era şi aspectul grafic al manifestului, scris cu majuscule, fără semne de punctuație, cu litere negre şi roşii, culorile întregii reviste. Alături de titlul manifestului (AVIOGRAMA) şi de titlul revistei (75 HP), următoarele imperative ies în evidență, prin corpul mărit al literei şi prin culoarea roşie: TREBUIE, INVENTEAZĂ, INVENTEAZĂ, CETITOR DEPARAZITEAZĂ-ȚI CREIERUL. Tributar *Manifestului dada 1918*, Voronca găsea însă o altă formulă fericită de respingere a *mimesisului* tradițional, pe care o scria cu litere negre îngroşate: „Artistul nu imită artistul creiază / linia cuvântul culoarea pe care n-o găseşti în dicționare”. Întreaga revistă „75 HP” reprezenta un imn închinat oraşului modern; imaginea acestuia era un caleidoscop compus din metafore de o extraordinară prospețime şi noutate, rezultate din alăturarea unor termeni ce veneau din câmpuri semantice diferite, aşa cum impuneau regulile dadaiste, iar limbajul, care urma „rețeta” dadaistă de alcătuire a unei poezii, s-a îmbogățit cu termeni noi, împrumutați de la civilizații urbane mai avansate. Oraşul, fie că se numea Paris, Londra, New

York sau Berlin, era un spațiu modern de difuziune a informațiilor, unde telegraful țesea „curcubeie de sârmă", cablogramele cântau „diastolica stelelor" şi veştile se ciocneau „ca la biliard avioane". Oraşul imaginat de tânărul poet avangardist era racordat la ritmul epocii, „vibrează diapazon secolul", iar cea mai frumoasă poezie era reprezentată de „fluctuația dolarului"; jocul feeric al luminilor îl transformau într-o „împărăție a afişelor luminoase", pe bulevarde ardea „colierul de faruri", iar zgomotele erau asurzitoare: „trotuarul şi-a plombat dinții în spirală", „ascensor sună interbancar", claxoane. În era celor 75 de cai putere, distanțele se micşorau, căile ferate veneau „trans-urban", „peste balcoane" plutea „hermetic somnul locomotivei". În cafenele, „pianul mecanic" servea „cafeaua cu lapte elegant", iar gazetele se deschideau „ca ferestrele"; mijloacele de destindere din oraşul avangardist conturat de Ilarie Voronca erau numeroase „O! Recitările. O! Serbările de binefacere", iar „concertul secolului" era, firește, un concert de jazz. Imaginea oraşului căpăta trăsături halucinante, „mirajul clorhidric" era imposibil de realizat, „un permis de sinucidere" costa „3 dinari", totul se exprima prin formule, iar când „formulă va deveni ceea ce facem ne vom lepăda şi de noi în aerul anesteziat" [111].

Într-un alt manifest al revistei, intitulat *1924*, compus tot de Ilarie Voronca, sub pseudonimul Alex. Cernat, era definit conceptul de *pictopoezie*, drept „sinteza artei noi", „răspunsul unei necesități imediate", „singura justificare a grupării 75 HP" [112].

Descrierea noilor realități care se cereau reflectate în artă era realizată prin metafore ce țineau de civilizația citadină modernă sau de elementele constitutive ale maşinii. Imaginile rezultate frapau prin prospețime şi prin inedit. Astfel, gândirea modernă era considerată drept „triumful cerebralității music-hallului acrobatismului elegant politicos până la gazometru", tumultul vieții moderne era descris ca un „carburator încins [care] cade pe capul vânzătorului de castane"; cuvintele, cu rezonanță citadină, păreau „intestine despletite [care] aleargă prin foburg înlănțuindu-se în jazzul frazelor vertiginoase", iar literatura era percepută ca un „pneu rostogolit vulcanizare în dantul cetăților se prăvăleşte"; noile subiecte ale picturii deveneau „automobil autocamion cazan imens manometru catran toate s-au revărsat tumultuos peste pânzele vindecate de imbecilizare", teatrul trebuia să rupă cortinele şi să coboare în public, „să ne lăsăm invadați de stradă, de cetăți, de noi" [113].

În cele două manifeste care lansau atât tematica oraşului modern, dar şi estetica „grupului 75 HP", se puteau distinge mai cu seamă influențe dadaiste şi futuriste, dar şi o „erecțiune masivă constructivistă" [114]. În capitolul următor, unde se va realiza o analiză extinsă asupra imaginii oraşului reflectat

în revista „75 HP”, se vor expune cu argumente opiniile noastre referitoare la sursele care i-au putut influența pe tinerii avangardişti români, opinii pe care acum doar le enunțăm. Modelul cel mai evident pe care l-au avut autorii revistei „75 HP”, atât prin formă, prin conținut, cât şi prin limbaj, credem că a fost revista „Dada”, mai ales numărul 3 (il. 101), apărut în anul 1918, a cărui copertă fusese realizată de Marcel Iancu, unde Tristan Tzara îşi publica *Manifestul Dada 1918*, dar şi numărul 7 (il. 102), apărut în anul 1920, la Paris, care avea publicat pe copertă *dadaphonul* lui Francis Picabia, un precursor al *pictophonului* lui Victor Brauner, din noua revistă bucureşteană. În al doilea rând, tematica şi mai ales tonalitatea revistei „75 HP” trădau şi influențe futuriste; dar acestea nu mai proveneau din tezele lui F.T. Marinetti, care nu mai puteau atrage, după 15 ani, nişte tineri artişti entuziaşti, care doreau să revoluționeze arta; aşa cum *Manifestul activist către tinerime* se inspirase din manifestele constructiviste lansate doar cu câțiva ani înainte, credem că şi influențele futuriste proveneau din texte programatice mai apropiate de perioada apariției revistei „75 HP”; astfel, afinitățile noii estetici propuse de tinerii avangardişti români cu manifestul *Arta mecanică*, publicat de Enrico Prampolini, un colaborator apropiat al lui Tristan Tzara, în luna mai 1923, în revista italiană „Noi”, care era semnalată pe ultima pagină a revistei româneşti, ni se par concludente. În fine, o altă influență marcantă asupra revistei „75 HP” credem că a fost *poetismul* ceh. În primul număr al revistei „Pasmo” („Zone internationale”), apărut la începutul anului 1924, era semnalată revista „Contimporanul”, publicația cehească ajungând şi la Bucureşti. În cel de-al doilea număr, apărea articolul *Moderni hnutí literálnÍ I výtvarné v RumunskU* (*Noua mişcare literară şi artistică din România*[115]), în limba cehă, semnat de autoarea Filip Corsa*, care realiza o imagine a activității artistice româneşti; erau menționați poeții „simbolişti” Ion Minulescu, Tudor Arghezi, Adrian Maniu, Alexandru Philippide, Lucian Blaga, „neoclasicul” Benjamin Fundoianu; Urmuz era considerat un precursor al avangardismului românesc, iar Ion Vinea era elogiat. Era, de asemenea, evocat salonul oficial din 1910 unde expusese Constantin Brâncuşi, căruia i se făcea un portret elocvent, apoi erau enunțate, sumar, cubismul şi constructivismul, drept componente ale „sensibilității româneşti”; exponentul expresionismului era considerat „arhitectul şi pictorul” Marcel Iancu. Urmau apoi Tristan Tzara şi mişcarea dadaistă, Hans Mattis Teutsch şi M.H. Maxy, iar în încheierea articolului era evocată revista „Contimporanul”, unde, scriitorilor deja enumerați li se adăugau Ion Pillat,

---

* Sau *Noile mişcări literare şi artistice din România*, în limba cehă având aceeaşi formă pentru singular şi plural. Mulțumesc şi pe această cale prietenului Sorin Paliga care mi-a tradus întotdeauna, cu multă promptitudine, textele din limba cehă (n. ed.).

Felix Aderca, Ion Călugăru, Jacques Costin, Scarlat Callimachi, B. Solacolu, Eugen Filotti; era ignorat Ilarie Voronca, iar Victor Brauner şi Stephane Roll nu se implicaseră încă în mişcarea avangardistă.

În următorul număr al revistei „Pasmo", Karel Teige publica textul programatic *Naše základna a naše cesta. Několik principiálnich poznámek Konstructivismus &Poetismus* (*Fundamentul nostru şi drumul nostru. Câteva observații de principiu. Constructivismul şi poetismului*)[116], datat 28 ianuarie 1924, în care trasa apropierea dintre constructivism şi poetism şi care anticipa *Manifestul poetismului*, scris câteva luni mai târziu. Astfel, asemănarea izbitoare dintre definiția *poetismului* pe care Karel Teige o realiza în *Manifestul poetismului*, publicat în revista „Host", în luna iulie 1924, şi definiția *pictopoeziei* nu este întâmplătoare; artistul ceh definea, cu litere îngroşate, *poetismul*, ca şi tinerii avangardişti români, prin trei negații: „Poetismus neni literatura [...] Poetismus neni malířstvi [...] Poetismus neni ismem"[117] („*Poetismul nu este literatură* [...] *Poetismul nu este pictură*. [...] *Poetismul nu este un «-ism»*")[118].

Într-un articol scris de Ilarie Voronca, o lună mai târziu, în revista „Punct", acesta sublinia faptul că literatura şi plastica nouă „cer o sensibilitate şi o inteligență aparte" pe care revista „75 HP" a încercat să le definească şi să-şi motiveze opțiunea: „în secolul automobilului şi al avionului poate oricine călători cu carul cu boi: noi vom stărui însă să utilizăm avionul"[119].

Revista „Punct", apărută în continuarea revistei „75 HP", în luna noiembrie 1924, sub aripa protectoare a „Contimporanului", fuzionând, de altfel, cu acesta, după 16 numere (15 noiembrie 1924-7 martie 1925), subintitulată „Revistă de artă constructivistă internațională", condusă de Scarlat Callimachi, era realizată, de asemenea, de tânăra generație de avangardişti; Ilarie Voronca a publicat majoritatea textelor programatice, precum şi versuri, alături de Stephan Roll, iar Victor Brauner, M. H. Maxy şi H. Mattis-Teutsch au publicat lucrări grafice; desigur că Ion Vinea şi Marcel Iancu erau găzduiți cu multă generozitate în paginile revistei, ca şi Milița Pătraşcu, care nu s-a afiliat însă niciodată la mişcarea de avangardă românească. Manifestul revistei „Punct" a fost publicat de Scarlat Callimachi abia în numărul 4, din dorința de a nu se conforma tradiției de a lansa o publicație printr-un articol programatic: „În primul număr al acestei reviste de artă nouă n-am scris, după obiceiul pământului, un cuvânt introductiv sau explicativ. Forma şi tendința ei au fost destul de clare pentru a nu necesita o prefață îmbâcsită de tot felul de teorii şi promisiuni"[120]; afirmând, încă o dată, ruperea oricărei legături cu „arta trecutului, căci secolul nostru de emoții puternice şi fulgerătoare are nevoie de forme noi pentru manifestările lui de artă"[121], autorul conchidea: „Vrem artă nouă într-o țară liberă şi nouă"[122].

Ilarie Voronca a încercat să contureze, în trei articole programatice, principalele trăsături estetice ale noii arte, pe care el a numit-o *artă-sinteză*: „cuvântul adevărat nu l-a rostit încă nimeni: cubism, futurism, constructivism s-au revărsat în acelaşi dârz cerc: SINTEZA”[123]; de altfel, în cultura română, unde nu a existat o avangardă timpurie, ca în cele occidentale sau central europene, atunci când mişcarea de avangardă a prins contur, la începutul deceniului al treilea al secolului XX, alături de curentele avangardiste recente, cum era constructivismul, au fost reactualizate, într-o manieră sintetică, şi elemente ale futurismului, cubismului, dadaismului şi expresionismului, curente care aveau deja o „tradiție” în spațiul european central-occidental.

Noua poetică se baza pe răsturnarea sensului obişnuit al cuvintelor şi pe abstractizare: „Cuvântul în literatură ca şi culoarea sau linia în pictură au un rol abstract mai presus de înțelesul gramatical sau logic”[124]; descătuşarea expresiei poetice de normele impuse ale limbii şi de anecdotic, acumularea de noi sensuri, şocante şi neaşteptate, constituiau principalele coordonate ale noii poetici avangardiste române, enunțate deja în avangarda europeană: „artistul adevărat creează direct, fără simbol, în pământ, lemn sau verb, organisme vii, maşini spintecând drumuri, strigăte tresărind violent ca în furtună acoperişuri [...] cuvântul liber, fulgerător alunecă sigur ca un stilet în meninginea cititorului. Ochiul nu clipoceşte bleg. Verbul sgârie-cer”[125].

Artiştii avangardişti români au susținut întotdeauna supremația dadaismului, între curentele de avangardă, din motive subiective, datorită imensei venerații pe care o purtau lui Tristan Tzara; într-un alt articol programatic, Ilarie Voronca explica evoluția cubismului spre constructivism, datorită influenței benefice pe care a dobândit-o acesta de la dadaism: „În lupta dintre cubism şi dadaism nu cubismul a învins. Ci cu totul alt curent (*constructivismul*) diferențiat de cei dintâi tocmai prin acest caracter de viață manifestă în *spațiu* pe care cubismul nu o putuse obține. Aproape toți cei care au luat parte la mişcarea dadaistă acum construiesc: Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, Marcel Iancu, Richter şi alții”[126]. Adepți, în acel moment, ai constructivismului, artiştii români elogiau, prin vocea lui Ilarie Voronca, superioritatea acestui curent propagat, prin filieră germană, de Marcel Iancu: „Constructivismul e pentru plastică ceea ce e a patra dimensiune pentru geometria modernă. *Expresionismul* – de esență romantică – era: obiectul privit ca *expresie subiectivă*. *Cubismul*: obiectul privit ştiințific în el-însuşi, fruct al unei observații impersonale, rece. *Futurismul*: obiectul privit într-o succesiune de mişcări. *Constructivismul* (a patra dimensiune) înseamnă o *armonie abstractă cu legi fixe, o creație pură, în care obiectul e cu raporturi de linie şi de culoare echilibrate*”[127]. Opțiunea artiştilor avangardişti români

pentru constructivism genera şi transpunerea, în creațiile artistice, a realităților oraşului modern, bazată, într-o oarecare măsură, şi pe procesul de modernizare şi de sistematizare a Bucureştiului, care prindea contur, în aceeaşi perioadă. Astfel, după cum se va vedea în capitolul următor, majoritatea poeziilor publicate în revista „Punct", dar şi în „Integral", aveau să transfigureze o realitate citadină „constructivistă", mai degrabă imaginară, cu mijloace poetice foarte apropiate de tehnica dadaistă: „constructivismul are nevoie de stradă, de oraşe. Prin el, *strada ar putea deveni o şcoală de educațiune estetică* şi deci *morală*. Constructivismul cere arhitectura pură statică a materialului înconjurător. Desigur în sensul acesta constructivismul devine, prin el-însuşi, *stilul epocii*, *expresia secolului*. Sufletul contemporan îşi cere oraşul construit nou. Arta modernă, prin această revărsare peste cetăți, drumuri, şi-a găsit pecetea definitivă"[128]. Astfel, poetul Ilarie Voronca prelua, câteva luni mai târziu, ideile expuse de Marcel Iancu în revista „Contimporanul": „arhitectura constructivistă, prin armonia abstractă, prin echilibrul formelor esențiale, se impune ca o necesitate dârză de neînlăturat. Casele nu mai pot rămâne dezechilibrat aruncate pe marginea ulițelor desfundate. Casele trebuie construite masiv, constructivist, tipărind întreaga sensibilitate dură a vremii"[129].

De altfel, Marcel Iancu a ocupat un loc aparte în estetica avangardei româneşti, prin publicarea, în revista „Contimporanul", unei serii de articole teoretice referitoare la arhitectura oraşului.

De formație inginer-arhitect, dar şi pictor important al generației sale, Marcel Iancu a fost acela care a imprimat grupării de la „Contimporanul" o orientare constructivistă clară. Tocmai datorită formației sale, el a fost primul care s-a detaşat în mod decisiv de futurism, încă din anul 1924, ironizând naivitatea şi diletantismul acestuia: „A spune că o casă nouă nu mai trebuie să aibă acoperiş, nici jghiaburi, este mai naiv chiar decât a afirma că cei moderni nu mai clădesc decât în cristal sau beton armat. Şi în beton se poate turna romantism, iar fonta poate lua formele Renaşterii"[130]. Stilul nou în arhitectură la care făcea referire Marcel Iancu era desigur constructivismul propagat de gruparea olandeză Der Stijl, condusă de Theo van Doesburg, care organizase, la Düsseldorf, în luna mai 1922, primul Congres Internațional al Artiştilor Progresişti, unde, alături de Hans Richter, care conducea gruparea constructivistă din România, Elveția, Scandinavia şi Germania, participase şi Marcel Iancu, în calitate de reprezentant al României. Consecvent ideilor constructiviste, „nici automobilul, nici oțelul, nici piatra, nici zgârie-norii, nici cristalul, nici maşinile nu ne vor învăța stilul nou. [...] Stilul nou este în noi şi nicidecum în materiale, oricât de noi ar fi ele"[131]; pentru Marcel Iancu, constructivismul reprezenta arta „abstractă", optimistă, purificată de orice romantism, expresia „cea mai violentă a dorului

de construcție a vremii noastre”[132]; caracterul sobru, funcțional-utilitarist al arhitecturii constructiviste avea ca elemente compoziționale „corpurile simple cubice” (cubul, sfera, cilindrul, prisma, piramida), iar noile valori esențiale ale acesteia erau *interiorul*, „singurul scop al acțiunii de a clădi” şi *urbanismul*, „scopul social al arhitecturii”: „Uzinele, Oraşele-Grădini, Locuințele Ieftine, Sgârie-Norii îşi cer o concepție adecvată. A le supune stilurilor moarte este o monstruozitate şi o dovadă de impotență”[133]. Estetica arhitecturii constructiviste impunea simplitatea formelor geometrice, jocul volumelor şi alunga orice tendință ornamentală: „Ce vină are «gustul public» dacă se fac azi case a căror fațade sunt mai bălțate decât mobilele pirogravate, dacă din cauză că se copiază încă palatele Louis XV avem în mijlocul străzilor colțuri şi unghere, adevărate vespasiene, dacă acoperişurile caselor noastre se dizolvă în cupole şi cupuțe inutile, dacă ipsosăria aplicată fără milă pe fațadă devine un pericol de moarte pentru trecători sau dacă cu tot acest «fast» casele de azi, lipsite de orice confort, sunt de nelocuit”[134]. Marcel Iancu afirma vizionar, în luna ianuarie 1927, în urma vizitării unei expoziții de construcții de la Stuttgart, că viitorul arhitecturii aparținea industrializării şi standardizării: „Maşina va produce case mai salubre, mai confortabile, mai ieftine, mai simple şi mai frumoase” [135].

Fidel principiilor urbanistice constructiviste, îmbogățite cu propunerile lui Le Corbusier din proiectul său denumit *Une ville contemporaine* (*Oraş contemporan*), Marcel Iancu a devenit adeptul „oraşelor turnuri, care rezolvă într-un mod deosebit de ingenios toate problemele technicei, higienei, circulației confortului şi esteticei în oraşul modern”[136]; aplicarea urbanismului modern capitalei româneşti, de care era foarte ataşat, o considera însă, în acel moment, doar o utopie: „Nu se clădeşte un oraş într-un an, nu se ridică un oraş pentru o singură generație”[137].

MANIFESTELE REVISTEI „INTEGRAL”

Revista „Integral”, care a preluat ştafeta de la publicația „Punct”, ce fuzionase, din lipsă de fonduri, cu revista „Contimporanul”, a apărut în 15 numere, între 1 martie 1925 şi 1 aprilie 1928 (cu întreruperi repetate, cauzate tot de lipsurile materiale, între august-octombrie 1925, ianuarie-noiembrie 1926, mai 1927, respectiv august 1927 -martie 1928); aceasta a continuat programul constructivist al revistei „Punct”, pe care l-a îmbogățit cu trăsături particulare mişcării româneşti; de altfel, încă din primul număr, Ilarie Voronca lansa noul curent de avangardă român, *integralismul*, pe care îl definea drept „*ordinea sintetică, ordinea esență constructivă, clasică, integrală*”[138]. Artiştii de la Bucureşti opuneau varianta românească a constructivismului, *integralismul*, curentului suprarealist care câştiga teren în mişcarea de avangardă europeană, dar care, în opinia lor, nu mai corespundea „ritmului vremii”; ei se implicau astfel în conflictul dintre Tristan Tzara şi André Breton, ținând partea poetului român şi susținea că „suprarealismul e însă (ca dinamică) inferior dadaismului. Suprarealismul e în analiză feminin expresionist. Dadaismul era viril. Suprarealismul nu sdruncină”[139]. Convingerea lor că suprarealismul constituia o imitație a dadaismului şi că avangarda română trebuia să treacă peste această etapă şi să adopte *integralismul* avea să fie în curând spulberată, pentru că, odată cu mutarea lui Ilarie Voronca şi mai ales a lui Victor Brauner, la Paris, afilierea la curentul francez a fost totală, cei doi artişti renegându-şi chiar creațiile „constructiviste” de tinerețe.

Datorită programului său constructivist, revista „Integral” a fost publicația care a promovat, în modul cel mai evident, în avangarda română, imaginea oraşului modern şi a civilizației urbane. Încă din textul programatic, atribuit lui Ion Călugăru, prin care debuta noua revistă, se afirma, în mod categoric: „Trăim definitiv sub zodie citadină. ***Inteligență-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză.*** **[...]** ***O răscruce de ev***”[140].

Trăsăturile constructiviste ale civilizației moderne se contopeau cu entuziasmul futurist față de mitul maşinist: „planeta de steaguri, uzine: un steamer gigant; dantul maşinilor peste slăvi de bitum”[141], iar „balurile simultane”,

„miliarde de saxofoane", „nervi de telegraf din equator până la poli" completau toposul spectacular al oraşului modern; introducerea unor neologisme anglo-saxone, provenite mai ales din vocabularul dadaist, vor orienta, atât literatura, cât şi iconografia revistei, spre realităţile oraşului american.

Trăsăturile artistului modern, „integralist", definite în acest manifest, erau, de asemenea, de origine constructivistă; primatul intelectului asupra afectului, refuzul sentimentalismului romantic, vitalitatea şi dinamismul spiritului îl defineau pe omul modern, care trăia în consonanţă cu dinamica trepidantă a oraşului modern: „Propriile invenţii ne-au covârşit. *Gândul trebuie să depăşească însăşi viteza*. Vasali visului trândav, ne trebuie *suzeranitate*. Moleşiţi de beatitudini şi autocompasiuni romantice. *Ne vrem de beton armat*"[142].

Ca şi în manifestele lui Ilarie Voronca, esteticii tradiţionale bazate pe *mimesis* i se opunea o viziune radical *antinaturalistă*, „invenţia", proprie, de fapt, întregii estetici avangardiste: „**Omul: INVENŢIE; pe sineşi s-a inventat** [...] *N-am descoperit niciodată*"[143]; de altfel, formula „sintezei moderne", care reprezenta idealul „integralismului" românesc, nu era străină de interesul Bauhaus-ului pentru „orice mişcare sau curent, cu condiţia să aibă un caracter de absolută contemporaneitate şi actualitate"[144], fie cubism, futurism, neoplasticism, ori suprematism, dar „un cubism fără veleităţi gnoseologice, un futurism fără dedesubturi tulburi naţionaliste"[145]; astfel, afirmaţia din încheierea manifestului revistei „Integral" reitera acest deziderat al *Bauhaus*-ului[146]: „**NOI**: Sintetizăm voinţa vieţii din totdeauna, de pretutindeni şi eforturile tuturor experienţelor moderne"[147].

Într-un alt text programatic, *Precizări*, atribuit tot lui Ion Călugăru, care constituia un răspuns adus acuzaţiilor făcute de Cezar Petrescu, în numele scriitorilor tradiţionalişti, erau afirmate cele mai clare principii constructiviste; ironizând „dionisianismul" nietzscheean („frenezia dionisiacă a vieţii ne repugnă"), în acest manifest se invoca necesitatea obiectivării artei şi se definea constructivismul, implicit, „integralismul constructivist", drept un curent al sensibilităţii moderne, care crea noi valori şi le transforma pe cele vechi, care spărgea tiparele şi clişeele şi care înlocuia reveria cu intelectul: „construirea lucidă şi obiectivă a vieţii e vădit superioară intuirii ei"; se opunea „umbrela vetustă a tradiţiei" modernismului: „Între ziduri de beton armat şi grădini artificiale, iată viaţa, marea viaţă, viaţa cea de toate zilele, viaţa oraşului care ameninţă prin mii de coşuri de fabrică, viaţa care trăieşte cu şi prin proiecte, prospecte şi manifeste. E geometria trotuarului şi pavajul care scrâşneşte sub mers; sintaxa inflexibilă a citadinului; intervenţia simetrică şi dură a inginerului"[148]. Vechile teme ale artei, inspirate din viaţa rurală (plug, boi, ogor, pădure, lură, amurg), erau înlocuite cu temele

oraşului modern („astăzi compunem jazz-band-uri pentru uzul cetățeanului care trăieşte în anul 1925, privind cargeboturi, bulevarde, avioane, boxeuri, pietoni, jocuri valutare")[149].

Ca şi ceilalți teoreticieni ai avangardei româneşti, Ion Călugăru nega importul curentelor moderniste în cultura română: „Nu împământenim nimic. Cântăm. Cântăm bulevardul Elisabeta şi Calea Victoriei, cântăm conglomeratul de oameni de la Moşi, cântăm tramwayul 14; şi, mai presus de toate, cântăm Strada, Uzina, T.F.F., Inteligența, Omul"[150]; (o poziție similară avea şi pictorul M.H. Maxy când afirma: „Modernismul românesc nu e adaptarea curentului x sau y la noi, ci manifestarea integrală a aceluiaşi spirit europenesc pe toată întinderea lui geografico-spirituală"[151]).

Inspirat de manifestul lui F.T. Marinetti *Imaginație fără fire şi cuvintele în libertate*, publicat parțial în „Contimporanul" din luna iulie 1923, Ion Călugăru proslăvea apropierea geografică dintre oameni, datorată cuceririlor ştiințifice: „De aceea nu mai suntem nicăieri străini. Drumul dintre antipozi e un nerv. Pe acest nerv, şi numai pe el, mai poate patina conştiința. Iubim T. F. F. şi Uniunea Radiotelefoanelor, fiindcă prin ele am explorat împreună cu Amundsen Polul Nord; fiindcă prin ele dansăm pe melodiile unui jazz-band din Londra; fiindcă prin ele suntem frate cu cow-boy-ul iscusit din Colorado..."[152].

Articolul programatic *Precizări* a constituit una dintre cele mai explicite afirmări a universului citadin modern în literatura şi în arta românească de avangardă şi a lansat multe din elementele preluate în vocabularul poetic al acestui curent din acea perioadă.

Într-un alt articol programatic intitulat *De la futurism la integralism*, Mihail Cosma (Claude Sernet) plasa, de asemenea, integralismul românesc în directă descendență constructivistă: „S-ar putea crede că respingem constructivismul. Nu. E al nostru. Îi amplificăm, doar, dimensiunile. Trăim vremuri de titani. Îi lărgim sfera de activitate şi aplicare. Îi mutăm hotarele la infinit"[153]; în acest articol erau conturate, pentru prima oară la noi, mijloacele moderne de care artistul trebuia să se folosească, în procesul creației: „poetul nostru compune în fața maşinii de scris. Pictorul nostru construieşte cu compasul şi ideea. Creierul nostru e mobilat cu tot confortul modern, ca un sgârie-nori american. Locuim la etajul 57. De acolo, viziunea noastră e intercontinentală. Stop"[154].

Stephan Roll definea, în textul programatic *Evoluări*, universul poetic citadin, modelat după exemplul metropolelor europene şi americane, pe care nu le văzuse, însă, niciodată: „Continuăm în plin ev citadin", afirma poetul, prin „geometria oraşului - metropolă", pe strada „sguduită de spirala auto-urilor şi a continentului", unde „adolescenta [manevrează] calmă volanul" şi „aplauzele

claxonului au copleşit concertul urinos al filomelelor", iar „farurile lichefiate peste ficații metalici ai bulevardului, au şters eficace apusurile în culori de pastă pentru dinți"[155]. Pentru Stephan Roll oraşul modern era „oraşul-pneu" (metaforă preluată, credem, de la Ilarie Voronca), iar poetul care cânta oraşul trebuia să aibă mai multe calități: să fie „sportsmani" (să aibă „constituția atlet a cetățeanului din New York" şi să posede „câteva etaje de muşchi"), să fie „proiector" („poetul-proector va prinde sunetul imaginei din instrumentul vremei, din saxofonul ei"), să fie „echilibrist" („echilibrist dincolo de fraza inertă poetul insuflă cuvântul cilindru, cuvântul manevră, cuvântul cocktail") şi să fie „inginer" („Priveliştea lui e plină de dinamica străzii de arhitecturile tresărind panoplia norilor"); astfel, personalitatea „poetului oraşului" era pe deplin conturată: „Vrem poeți-sportsmeni, poezia agilă fecund din universul electricității şi al vitezei"[156].

Poetica „nouă", capabilă să exprimă realitățile oraşului modern, trebuia să fie, şi în viziunea lui Ilarie Voronca, „ştiințifică", „obiectivă": „Poezia devine tren spărgând pupila în dilatare, [...] acțiune pură transpusă pe un plan de viață în creştere. Problema poeziei deci nu se mai pune pe catalogări diferite (erotic, național, istoric) ci poezia devine dintr-o dată universal umană, poezia-poezie, poezia-ciment, poezia planşă, inginer de creer, organism viu integrat simplu între fenomenele naturale"[157]. Transformarea poeziei moderne, bazată pe analogii cât mai şocante, cu versuri „libere", fără ritm şi fără rimă, fără semne de punctuație, a fost surprinsă de poetul român, într-o exprimare foarte plastică: „Poezia nouă cuprinde ritmul cel mai variat fără să fie ritm, rima cea mai surprinzătoare mai presus de rimă. Poemul țipă, vibrează, dizolvă, cristalizează, umbreşte, zgârie, înspăimântă sau calmează. Imaginele se îmbulzesc nu în comparații sterpe ci în asociații fulgere frunziş în noapte"[158].

O trăsătură constantă a majorității textelor programatice ale avangardei române, publicate de tânăra generație de artişti în revistele „Punct" şi „Integral", a fost admirația fără margini pentru Tristan Tzara, pe care țineau s-o exprime cu orice ocazie; pentru ei, marele poet dadaist reprezenta atât originea nobilă pe care şi-o atribuiau artei lor, dar şi o strălucită punte de legătură cu avangarda internațională; pentru ei, Tristan Tzara reprezenta o carte de vizită care le facilita accesul în familia avangardistă europeană, era un idol, era un mit îndepărtat şi, probabil, inaccesibil. Ilarie Voronca afirma, cu multă dreptate, în articolul *Arhitectura*, deja citat: „Tristan Tzara posedă o sensibilitate pură de poet şi poezia lui va stărui mai presus de curente"[159]; altădată, referindu-se la poeții francezi din acea vreme, poetul sublinia: „Singur, printre ei (nume care trebuie reținut), Tristan Tzara biruie cu o vigoare mereu reînnoită. În el se rup diguri, vuiesc peşteri, se strânge cheag țipătul de acum"[160].

Mihai Cosma reitera, la rândul lui, sentimentul de admiraţie profundă pentru Tristan Tzara: „Apoi Dadaismul. A fost mai mult o stare de spirit, decât o şcoală artistică. Mai mult profesor decât elev. Cel mai teribil profesor; cel mai aprig îndrumător”[161].

MANIFESTELE REVISTEI „UNU”

Revista „unu”, subintitulată „avantgardă literară”, a apărut în luna aprilie 1928, continuând revista „Integral”, care nu a mai putut fi susținută financiar; această revistă a avut o existență, cu multe întreruperi, până în luna decembrie 1932, fiind reluată, cu un singur număr, în septembrie 1935; fizionomia noii grupări suferise o transformare radicală; Victor Brauner şi Ilarie Voronca călătoreau la Paris, de unde aduseseră spiritul artei suprarealiste; lor li se alăturaseră mai tinerii Geo Bogza şi Saşa Pană, care se ocupau, efectiv, de publicarea revistei şi, curând, aveau să li se alăture şi artiştii foarte tineri de la revista „Alge”, Jules Perahim şi Gherasim Luca, printre alții; toți aceştia aveau un loc de întâlnire, ca în avangardele europene, la lăptăria „La Enache Dinu” (il. 103), ținută de tatăl lui Gheorghe Dinu (Stephan Roll), situată pe strada Bărăției nr. 37, botezată de Victor Brauner, care i-a pictat şi firma, „Secol” (pentru că acolo îşi făceau tinerii artişti „veacul”).

Manifestul prin care debuta proaspăta publicație aparținea lui Saşa Pană, care relua, pe un ton incendiar, în dorința de a sublinia ideea de continuitate a noii reviste cu spiritul avangardei româneşti, ideile *Aviogramei* lui Ilarie Voronca, însă fără talentul şi entuziasmul acestuia; enumerarea aleatoare a principalilor exponenți ai avangardei europene şi româneşti includea, pentru prima oară, numele, până atunci proscris, al lui André Breton, iar, printre români, erau amintiți Tudor Arghezi şi Constantin Brâncuşi: „cetitor, deparazitează-ți creierul!” / Strigăt în timpan / Avion / t.f.f.- radio / televiziune / 76 h. p. /marinetti / breton / vinea / tzara / ribemont-dessaignes / arghezi / brâncuş / theo van doesburg / ùraaaa ùraaaaaa ùraaaaaaaa”[162]. Tematica rămânea, în principiu, aceeaşi, iar atitudinea „estetică” se înscria în aceleaşi coordonate, exprimate într-un limbaj voit telegrafic, însă mult mai puțin inspirat; proaspăta grupare se declara a fi împotriva „maculaturii bibliotecilor”, împotriva sterilității culturii tradiționale, împotriva scriitorilor şi oamenilor politici în vogă, „eftimihalachisme / brontozauri”.

Deşi, în *Manifestul* menționat, Ion Vinea era enumerat printre mentorii mişcării de avangardă, despărțirea de „Contimporanul” era inevitabilă, pentru

că nu mai corespundea aspirațiilor noii grupări („nu are nimic comun cu entuziasmul şi tinerețea noastră"); de asemenea nici ideologia constructivistă nu mai întrunea exigențele artiştilor de la „unu", ei fiind acum atraşi de estetica suprarealistă, conturată de Ilarie Voronca în articolul programatic *Coliva lui moş Vinea*, (Ion Vinea avea de fapt, în septembrie1930, când a fost scris acest articol, 35 de ani!); aşa cum afirma Voronca, noul program suprarealist „îşi revendică o conduită cu totul ruptă de realitate, cu totul în afara utilitarismului constructivist, rezolvit în arhitectură şi care clatină în havuzele visurilor, apele unor viziuni desfăcute de orice probleme şi continuități situate dincolo de poem şi de semitrezie"[163].

Este semnificativă brusca metamorfoză, cel puțin declarativă, a unor „integralişti" convinşi, precum Ilarie Voronca, dar mai ales Stephan Roll, care şi-au schimbat în mod radical conduita şi, renegând constructivismul, au devenit adepții unei *poezii-viziune,* bazate mai mult pe *imaginație* şi pe *vis*. De altfel, după cum se va constata în capitolul următor, Ilarie Voronca şi-a publicat destul de târziu poeziile sale constructiviste cu tematică citadină, în volumul de dimensiuni liliputane *Invitație la bal*, considerându-le probabil mai puțin valoroase decât noua sa opțiune estetică; chiar şi dintre aceste poezii, publicate în revistele de avangardă, pe câteva nu le-a considerat demne să facă parte nici măcar din volumul amintit.

Într-un articol dedicat lui Victor Brauner, care descoperise, la rândul său, arta suprarealistă, la Paris, Ilarie Voronca, care frecventa şi el cercurile suprarealiste pariziene, făcea o delimitare între cele două „prăpăstii fără iertare" între care pictorul a fost obligat să aleagă: pe de-o parte, fotografia ultimelor decenii, care „pipăie un alfabet dincolo de hățişurile iluziei vizuale" şi, pe de altă parte, arhitectura „care a dus – în pictură – la acel hermafroditism penibil al constructivismului"; din fericire, conchidea poetul, „popasul lui Victor Brauner în etapa acestuia din urmă a fost scurt"[164].

Referindu-se tot constructivism, analizând, de data aceasta pictura lui M.H. Maxy, Stephan Roll realiza o descriere, altfel corectă, a curentului de care tocmai se despărțise: „Constructivismul pur – cu el [M.H. Maxy] acest gen intra în România – un arc de beton al cerebralității noastre de calcul rece, de calcul frigid, al unei perspective unde peisagiul era *oraşul unghiurilor*, revelația maşina, tot universul ştiut şi reinventat din algebra omului inginer. Dispăruse ecuația căldurii"[165].

Poetica avangardistă a oraşului nu a suferit însă de pe urma acestei transformări estetice. Dimpotrivă. Stephan Roll continua să fie, în ciuda declarațiilor sale programatice, acelaşi fervent poet „sportsman" al civilizației citadine, Ilarie Voronca mai avea, în paginile revistei, răbufniri ale reminiscențelor

colajelor dadaiste de la „75 HP” şi a publicat volumul *Ulise*, închinat civilizației citadine, tradus, ulterior, la Paris, cu titlul *Ulysse dans la cité*.

De spiritul avangardist a ținut şi o anumită maturizare a spiritului urban, care s-a reflectat în necesitatea găsirii unui spațiu de întâlnire „în oraş”, de socializare a grupului de artişti, în afara redacției publicațiilor la care colaborau. Lăptăria „La Enache Dinu” , deja amintită, reprezenta echivalentul autohton al Cabaretului „del Diavolo” futurist, ori al Cabaretului Voltaire dadaist; „Secolul”, aşa cum l-a numit „Victor, heraldul lui blond, într-o zi”, acel „Lapin Agile din Bărăție”, a constituit un spațiu distinct în oraşul avangardist român; „acolo s-au plămădit şi de-acolo au pornit la noi expressele unei arte destinate numai sensibilităților numărate pe degetele unei mâini. S-au lansat giroscopul torpilei constructivismului PUNCT şi mişcarea de la 75 HP – cu strigătul sentință: NOI INFUZĂM ATOMULUI MIŞCAREA. La INTEGRAL şi CONTIMPORANUL sigiliile unei colaborări pipăite cu sideful antenei unui zenit”[166]. Mai mult decât redacțiile revistelor de avangardă, „Secolul” a însemnat un loc magic, unde „apăsam de lună ca pe o clanță şi intram în casă”, unde „strada trecea prin noi ca printr-un tub”, iar, în după-amiezile toride, se desfăşurau, în „vacarmul de aur şi de funingeni, ceaiurile dansante cu un kilo de alcool fiert [...] Şi aventura se scria, totuşi, pe un cadran din pereți mari. [...] Pe o pirostie la geam laptele fierbea, crinii unui poem împărțit în pahare cu bucăți de pâine neagră. Mâini de abur se ridicau spre cer”[167].

Un text inedit, preluat din *Amintirile* Veronicăi (Ronca) Miesznik, una dintre surorile lui Victor Brauner, prezintă *Lăptăria* dintr-un unghi de vedere neutru, al unei persoane care participa la adunările tinerilor avangardişti, dar care nu era implicată în actul de creație; astfel, pentru prima oară se afirmă că tinerii avangardişti îl porecliseră pe Enache Dinu, proprietarul lăptăriei, „Moş Verlaine”, pentru că acesta avea mustăți ca ale poetului francez:

„[...] După spectacole, artiştii se întâlneau cu prietenii lor şi intrau pe undeva să discute îndelung Artă. Prin ceainării, dar mai ales în lăptăria lui Moş Dinu, bulgarul căruia băieții îi spuneau Moş Verlaine din pricina mustății care o amintea pe cea a poetului. Era bine şi curat acolo! Veneau seară de seară Victor Brauner, Ilarie Voronca (Edy Marcus), Claude Sernet (Nesty Spirt), Sternberg[168], protagoniştii spectacolelor şi în jurul lor lume, lume, lume ...

La mesele lăptăriei servea un băiat frumuşel, cu păr ondulat, vioi şi harnic: „Ghiță, un orez cu lapte!”; „Vine, vine!” şi Ghiță servea imediat. El ținea lăptăria curată, servea la masă şi într-o zi, Voronca l-a surprins pe acest fiu al lui ”Moş Verlaine” citindu-l pe Apollinaire.

— Ştii franțuzeşte?! l-a întrebat uimit.

— Aș, de unde! Sunt colecționar de virgule. Uite, am aici un carnet, cum dau de-o virgulă mi-o notez!

Așa a intrat în viața grupului nostru Gheorghe Dinu, cel care a fost poetul Ștefan Roll. Iar acolo, în lăptăria descoperită cu prilejul turneului Trupei din Vilna, s-au pus bazele mișcării suprarealiste din România"[169].

NOTE

1. Claude Abastado, *Introduction à l'analyse des manifestes*, „Littérature", nr. 84 din octombrie 1980, p. 6, respectiv 4 (trad. n.).
2. *Ibidem*, p. 6.
3. *Ibidem*, p.7.
4. *Ibidem*, p. 8.
5. *Ibidem*, p.9.
6. *Ibidem*, p.10.
7. Vezi Ion Pop, „Literatura manifestelor" în *Avangarda în literatura română*, Bucureşti, Editura Atlas, 2000, p. 429, precum şi Rodica Ilie, *Poetica manifestului literar: aspecte ale avangardei române*, Braşov, Editura Universităţii „Transilvania", 2007 şi *Manifestul literar: poetici ale avangardei în spaţiul cultural romanic*, Braşov, Editura Universităţii „Transilvania", 2008.
8. Vezi interesanta demonstraţie, pe manifeste, în Claude Abastado, art. cit., p.10.
9. Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Proclamations. Documents*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 17 (trad. n.).
10. *Ibidem* (trad. n.).
11. Tristan Tzara, *Şapte manifeste Dada şi Lampisterii*, Bucureşti, Editura Univers, 1996, p. 10.
12. Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, vol. I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, p. 178.
13. Ibidem, p. 195.
14. Idem, *Echos futuristes dans la littérature roumaine* în *Littérature roumaine littératures occidentales*, Bucarest, Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, 1982, p. 173-174, (trad. n.).
15. Ibidem, p. 174 (trad. n.).
16. Michaela Şchiopu, *Ecouri şi opinii despre futurism în periodicele româneşti ale vremii* în „Revista de istorie şi teorie literară", Tom 26, nr. 4, 1977, p. 595-604.
17. Vezi demonstraţia amplă în articolul Mădălinei Lascu, *Craiova: poarta de intrare a futurismului pe teritoriul românesc ?* în „Caietele avangardei", An I, nr. 1/2013, p.16-23.
18. Adrian Marino, *Echos futuristes dans la littérature roumaine*, loc. cit., p. 173 (trad. n., subl. n.)
19. „Democraţia", An I, nr. 19 din 20 februarie [5 martie] 1909, p. 3.
20. Vezi „Democraţia", An II, nr. 2 din 7 iunie 1909, p. 6.
21. Vezi „Democraţia", An II, nr. 1 din 24 mai 1909, p. 7.
22. *Literatura viitorului*, în „Ţara noastră", An III, nr. 8 din 22 februarie / 7 martie 1909, p. 65.
23. *Ibidem*, p. 66.
24. Pentru informaţii mai complete asupra acestui subiect vezi Adrian Marino, *Echos futuristes dans la littérature roumaine*, loc. cit, p. 169-205.

25. Ibidem, p. 170 (trad. n.).
26. Ibidem (trad. n.).
27. Ovid Densusianu, *Nepatriotism literar* în „Vieața nouă", An II, nr. 6 din 15 aprilie 1906, p. 137-138.
28. Articol nesemnat, rubrica „Din mişcarea intelectuală" în „Vieața nouă", An II, nr. 2 din 15 februarie 1906, p. 46.
29. Smara, *F.T. Marinetti* în „Universul literar", An XXIV, nr. 39 din 25 septembrie 1906, p. 3-4.
30. Caion, *Lucrările d-lui F.T. Marinetti* în „Românul literar", Tom V, nr. 22-23 din 25 şi 29 decembrie 1906, p. 319-320.
31. Mihail Drăgnescu, *Viitorismul (O nouă şcoală literară)*, în „Biblioteca modernă", An II, nr. 11(23) din 14 iunie 1909.
32. Redăm în continuare datele de referință ale manifestelor futuriste traduse în revista „Biblioteca modernă": *Poeții şi pictorii viitorişti*, An III, nr. 6-7 (36-37) din 25 februarie şi 5 martie 1910, p. 20; *Manifestul pictorilor viitorişti*, An III, nr. 8-10 (38-40) din 15-25 martie şi 5 aprilie 1910, p. 25-26; *Veneția viitoristă*, An III, nr. 11-13 (41-43) din 15-25 aprilie şi 5 mai 1910, p. 28; *Mafarka Viitoristul*, An IV, nr. 1 (44) din 1 ianuarie 1911, p. 13; *Discurs viitorist către veneții*, An IV, nr. 2-4 (45-46) din 15 ianuarie şi 1 februarie 1911, p. 18-19; *Un proces contra viitorismului*, An IV, nr. 4-5 (47- 48) din 15 februarie şi 1 martie 1911, p. 17-18; *Manifestul autorilor dramatici viitorişti*, An IV,nr. 6-8 din 15 martie-15 aprilie 1911, p. 22-23; *Viitorismul şi tânăra Italie*, An V, nr. 3-4 (60-61) din martie aprilie 1912, p. 14-15; *Manifestul femeii viitoriste*, An V, nr. 5-6 (62-63) din mai iunie 1912, p. 13-14; *Manifest tehnic al literaturei viitoriste*, An V, nr. 7 (64) din iulie 1912, p. 9-11; *Manifestul muzicanților viitorişti*, An V, nr. 8 (65) din august 1912, p. 12-14.
33. Vezi şi Mădălina Lascu, art. cit., unde autoarea articolului a fost identificată pe baza unei cărți poştale adresate de Gioia lui F.T. Marinetti, găsite la Beinecke Rare Book and Manuscript Library a Universității din Yale.
34. m. [Ion Minulescu], *„Il Futurismo". Poetul Italian F.T. Marinetti pune bazele unei noui şcoli literare* în „Viitorul", An III, nr. 700 din 25 octombrie/7 noiembrie 1909, p. 1.
35. Emil Manu, *Note* în Ion Minulescu, *Opere. Publicistică*, vol. IV, Bucureşti, Editura Minerva, 1983, p. 607.
36. M[ihai] D[răgănescu], *Viitorismul. O şcoală literară excentrică* în „Doljiul", An III, nr. 514-515 din 17 şi 18 februarie 1910, p. 2.
37. Idem în „Doljiul", An III, nr. 515 din 18 februarie 1910, p. 2.
38. Mihai Drăgănescu, *F.T. Marinetti. Scrisori. O curiozitate literară. Viitorismul* în *Meditațiuni* Craiova, 1911, p. 66.
39. Adrian Marino, art.cit., loc. cit., p. 173 (trad. n.).
40. Mihail Drăgănescu, *Craiova şi „Doljiul"* în „Doljiul", An I, nr. 9 din 6 mai 1908, p. 1.
41. Redăm datele de referință ale textelor programatice futuriste publicate în cotidianul „Doljiul": *Manifestul Viitorimei*, An III, nr. 514 din 17 februarie 1910, p. 2; *Poeții şi pictorii viitorişti încep lupta în marile teatre italiene*, An III, nr. 562 din 16 aprilie 1910,

p. 1; *Veneția viitoristă*, An III, nr. 579 din 12 mai 1910, p. 1; *Poeții şi pictorii viitorişti încep lupta în marele teatre italiene*, An III, nr. 602 din 11 iunie 1910, p. 1; *Mafarka viitoristul glorificat de Rachilde*, An III, nr. 630 din 15 iulie 1910, p. 1; *Manifestul femeei viitoriste*, An IV, nr. 1107 din 11 iulie 192, p. 1-2.

42. *Poeții şi pictorii viitorişti încep lupta în marile teatre italiene* în „Biblioteca modernă", An III nr. 6 şi 7 (36-37) din 25 februarie şi 5 martie 1910, p. 20 şi în „Doljiul", An III, nr. 562 de vineri 16 aprilie 1910, p. 1, respectiv nr. 602 din 11 iunie 1910, p. 1..
43. F.T. Marinetti, *Veneția viitoristă* în „Biblioteca modernă", An III, nr. 11-13 (41-43) din 15-25 aprilie şi 5 mai 1910, p. 28 şi în „Doljiul", An III, nr. 599 de duminică 6 iunie 1910, p. 1.
44. Rachilde, *Mafarka Viitoristul* în „Doljiul", An III nr. 630 de joi 15 iulie 1910, p. 1 şi în „Biblioteca modernă", An IV, nr. 1 (44) de sâmbătă 1 ianuarie 1911, p. 13.
45. *Viitorismul şi tânăra Italie* în „Democrația", An III nr 1 din 1 ianuarie 1912, p. 16 şi în „Biblioteca modernă", An V, nr. 3-4 (60-61) din martie-aprilie 1912, p. 14-15.
46. Valentina de Saint-Point, *Manifestul femeei viitoriste* în „Biblioteca modernă", An V, nr. 5-6 (62-63) din mai-iunie 1912, p. 13-14 şi în „Doljiul", An IV, nr. 1107 de miercuri 11 iulie 1912, p. 1-2..
47. Vezi Mădălina Lascu, art. cit., p. 21.
48. Ediția de referință a manifestelor futuriste în limba franceză este cea întocmită de Giovanni Lista, deja citată; în volumul lui Mario de Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento* (tradus şi în limba română) se face recurs la varianta italiană a manifestelor, ca şi în volumul F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* (tradus în limba română, cu titlul *Manifestele futurismului*); în volumul lui Marin Mincu, *Poeți italieni din secolul XX*, de asemenea citat, *Manifestul futurismului* este tradus după varianta franceză, iar *Manifestul tehnic al literaturii futuriste* este tradus după varianta italiană; în lucrarea de față s-au folosit toate aceste materiale bibliografice, iar opțiunea pentru o traducere sau alta, atunci când este cazul, ne aparține.
49. F.T. Marinetti, *Manifestul futurismului* în Marin Mincu, *Poeți italieni din secolul XX*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988, p. 73.
50. *Ibidem*.
51. *Ibidem*, p. 74.
52. *Ibidem*.
53. *Ibidem*, p. 75.
54. *Răspunsul* lui Mihai Drăgănescu adresat la solicitarea lui F.T. Marinetti, în „Democrația", An I, nr. 19 din 20 februarie 1909, p. 6.
55. Ibidem.
56. Ibidem, p. 7.
57. Gioia, art. cit. loc. cit.
58. m. [Ion Minulescu], art. cit., loc. cit.
59. Lucian Blaga, *Manifestele*, în *Ceasornicul de nisip*, Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 120.
60. Ibidem, p. 120-121.

61. Umberto Boccioni et al., *Manifestul pictorilor futurişti* în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1968, p. 334.
62. Idem, *Pictura futuristă: Manifest tehnic,* ibidem, p. 336.
63. Ibidem.
64. Ibidem.
65. Ibidem.
66. Laur, *Futurismul: F.T. Marinetti* în „Rampa", An I, nr. 254 din 26 august 1912, p. 2.
67. Ch. Poldy, *Futurism* în „Rampa", An II, nr. 316 din 8 noiembrie 1912, p. 2.
68. Manifeste semnalate în „Ramuri", An VI, nr. 7 din 21 noiembrie 1910, p. 111.
69. F.T. Marinetti et al., *Împotriva Veneției paseiste* în F.T. Marinetti, *Manifestele futurismului,* Bucureşti, Editura Art, 2009, p. 91.
70. Ibidem.
71. F.T. Marinetti, *Discurs viitorist către venețieni*, ibidem, p. 92.
72. Ibidem, p.93.
73. F.T. Marinetti, *Manifest tehnic al literaturii futuriste* în Marin Mincu, op. cit., p. 76.
74. Ibidem, p. 80.
75. Ibidem, p. 83.
76. Ibidem, p. 82.
77. Ibidem, p. 78.
78. Se ştie faptul că numărul 46 al revistei „Contimporanul", unde a fost publicat *Manifestul activist către tinerime*, a apărut după o pauză de 8 luni a revistei.
79. F.T. Marinetti, *Sensibilitatea futuristă*, „Contimporanul", An II, nr 44 din 7 iulie 1923, p. 3.
80. Ibidem.
81. Ibidem.
82. Mircea Eliade, *Recunoştință futurismului*, în „Cuvântul", An IV, nr 1182 din 7 august 1928, p. 1.
83. Ibidem, p. 1-2.
84. Marcel Iancu, *Futurismul nostru*, în „Facla", nr. 358 din 19 mai 1930, p.4.
85. Ibidem.
86. Vezi Tom Sandqvist, *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*, Cambridge Massachusetts, London, England, The MIT Press, 2006, p. 67.
87. Tristan Tzara, *Şapte manifeste DADA. Lampisterii. Omul aproximativ*, Bucureşti, Editura Univers, 1996, p. 7-8.
88. Ibidem, (subl. n.)
89. Ibidem, p. 11.
90. Claude Abastado, *Le" Manifeste Dada 1918": un tourniquet*, în „Littérature", nr. 84 din octombrie 1980, p. 39.
91. Ion Pop, *Prefața* la Tristan Tzara, ed. cit., p. X.
92. Tristan Tzara, op. cit., p. 17-18.
93. Ibidem, p. 15, 19.

94. Ibidem, p. X.
95. Claude Abastado, *Le" Manifeste Dada 1918": un tourniquet*, loc. cit., p. 42, 46.
96. De pildă, în perioada 1891-1901, Biblioteca Academiei Române a avut abonament la această revistă.
97. Ion Vinea, *Avertisment*, în „Chemarea", nr. 1 din 4 octombrie 1915, p. 2.
98. Ion Vinea, *Anticipări*, în „Cronica", An I, nr. 3 din 26 februarie 1915, p. 48.
99. Vezi Elena Zaharia, *Ion Vinea*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1972, p. 19.
100. Theo van Doesburg, *Contra artiştilor imitatori* în „Contimporanul", An II, nr. 34 din 10 martie 1923, p. 3.
101. Hans Richter, *Constructivismul* (*pictura neocubistă*), în „Contimporanul", An II, nr. 37-38 din 7 aprilie 1923 p. 4.
102. Leonce Rosenberg, *Cubism şi empirism* în „Contimporanul", An II, nr. 39-40, din 21 aprilie 1923, p. 5.
103. Hans Huelsenbeck, *Agonie* („Scrisoare din Germania") în „Contimporanul", An II, nr.42 din 10 iunie 1923, p. 3.
104. A. Rodcenko, B. Stepanova, *Productivism* în Mario De Micheli, op. cit., p. 357.
105. Ion Vinea, *Manifest activist către tinerime*, „Contimporanul", An III, nr. 46 din 16 mai 1924, p. 2.
106. Theo van Doesburg, Piet Mondrian şi Antony Kok, *Al II-lea manifest al revistei „De Stijl". Literatura* în Mario De Micheli, op. cit., p. 367.
107. Ibidem.
108. Ion Vinea, *Manifest activist către tinerime*, loc. cit.
109. Ibidem.
110. Ştefan Roll (pseudonimul lui Gheorghe Dinu) s-a semnat *Stephane* în revista „75 HP" şi *Stephan* în următoarele reviste de avangardă, de aceea respectăm, de fiecare dată, semnătura poetului.
111. Ilarie Voronca, *Aviograma*, „75 HP", octombrie 1924, p. [3-4].
112. Alex. Cernat (Ilarie Voronca), *1924*, „75 HP", octombrie 1924, p. [12].
113. Ibidem, p. [11-12].
114. Ibidem, p. [11].
115. Filip Corsa, *Moderni hnutí literálnÍ I výtvarné v RumunskU*, în „Pasmo", An I, n. 2, p. 8.
116. Karel Teige, *Naše základna a naše cesta. Několik principiálnich poznámek Konstructivismus &Poetismus*, în „Pasmo", An I, n. 3, p. 1-2.
117. Karel Teige, *Poetismus* în „Host", An III, 1923/1924, n. 9-10, p. 200-201.
118. Apropierea dintre *poetism* şi *pictopoezie* a fost semnalată de Marina Vanci Perahim în articolul *Poétisme et Pictopoésie: pour une étude comparative des avant-gardes* din revista „Umění", XLIII, 1995, p. 49, articol în care autoarea analizează şi afinităţile dintre *tablourile-poem* ale artiştilor cehi şi *pictopoeziile* românilor, concluzia fiind aceea că asemănarea celor două definiţii este o simplă coincidenţă; deşi am ajuns pe o cale independentă la aceleaşi similitudini, adăugând noi legături între artiştii cehi şi români,

prin care ideile constructiviştilor cehi au putut ajunge la cunoştința tinerilor avangardişti români, noi credem că definiția *pictopoeziei* este în relație cu cea a *poetismului.*

119. Ilarie Voronca, *Constatări*, în „Punct", An I, nr. 2 din 30 noiembrie 1924, p. 2.
120. Scarlat Callimachi, *Revista „Punct"*, în „Punct", An I, nr. 4 din 13 decembrie 1924, p. 1.
121. Ibidem.
122. Ibidem.
123. Ilarie Voronca, *Glasuri*, în „Punct", An II, nr.8 din 9 ianuarie 1925, p. 2.
124. Ilarie Voronca, *Gramatică*, în „Punct", An II, nr. 6-7 din 3 ianuarie 1925, p.3.
125. Ibidem.
126. Ilarie Voronca, *Arhitectura*, în „Punct", An II, nr. 9 din 17 ianuarie 1925, p. 3.
127. Ibidem.
128. Ibidem.
129. Ibidem.
130. Marcel Iancu, *Stil nou: Arhitectura*, în „Contimporanul", An III, nr. 48, octombrie 1924, p. 2.
131. Ibidem.
132. Marcel Iancu, *Constructivism şi arhitectură*, în „Contimporanul", An IV, nr. 53-54 din februarie 1925, p. 10.
133. Marcel Iancu, *Arhitectura nouă*, ibidem, p. 4.
134. Marcel Iancu, *Estetica nouă*, în „Contimporanul", An IV, nr. 63 din noiembrie 1925, p. 3.
135. Marcel Iancu, *Expoziția Werkbund: Die Wohnung. Arhitecturi*, în „Contimporanul", An VI, nr. 72, ianuarie 1927, p. 9. ,
136. Marcel Iancu, *Urbanism nu romantism*, în „Oraşul", 1934, nr. 2 din 25 februarie, p. 1, 4.
137. Ibidem.
138. Ilarie Voronca, *Suprarealism şi integralism* în „Integral", An I, nr. 1 din 1 martie 1925, p. 5.
139. Ibidem.
140. „Integral", An I, nr. 1 din 1 martie 1925, p. 3.
141. Ibidem.
142. Ibidem.
143. Ibidem.
144. Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius şi Bauhaus*-ul, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976, p. 88.
145. Ibidem.
146. Vezi Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, ed. cit., p.116-118.
147. „Integral", An I, nr. 1 din 1 martie 1925, p. 3.
148. Ion Călugăru, *Precizări*, în „Integral", An I, nr. 5 din iulie 1925, p. 2.
149. Ibidem.
150. Ibidem, p.5.
151. M. H. Maxy, *Politica plastică*, în „Integral", An II, nr. 9 din decembrie 1926, p. 3.
152. Ion Călugăru, Precizări, loc. cit., p. 5.
153. Mihail Cosma, *De la futurism la integralism*, în „Integral", An I, nr. 6-7 din octombrie 1925, p. 9.

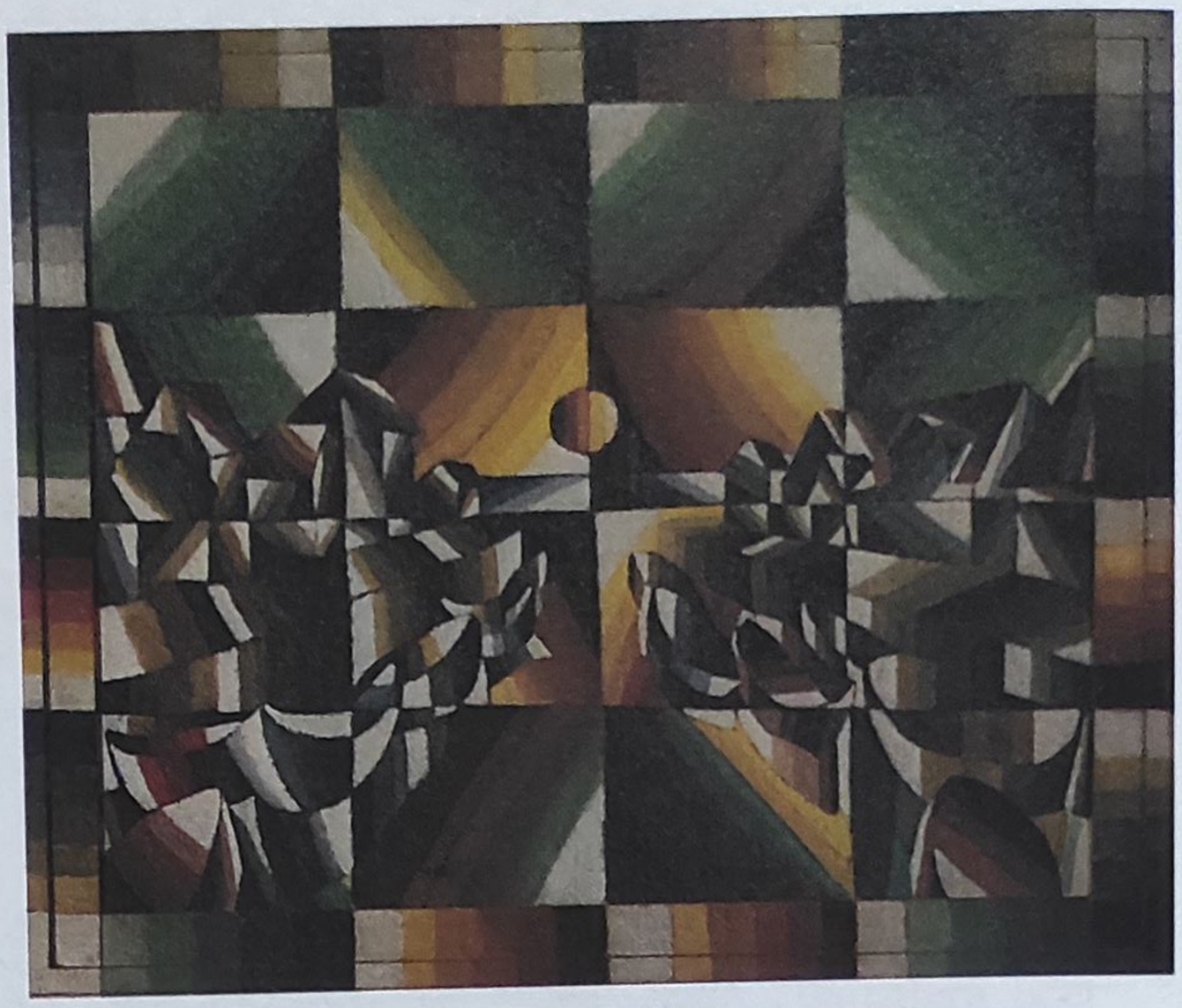
154. Ibidem.
155. Stephan Roll, *Evoluări*, în „Integral", An I, nr.3 din 1 mai 1925, p. 6.
156. Ibidem.
157. Ilarie Voronca, *Cicatrizări* (*Poezia nouă*) în „Integral", An I, nr. 4 din 1 iunie 1925, p. 3.
158. Ibidem.
159. Ilarie Voronca, *Arhitectura*, loc. cit.
160. Idem, *Cicatrizări* (*Poezia nouă*), loc. cit.
161. Mihai Cosma, *De la futurism la integralism*, loc. cit.
162. Saşa Pană, *Manifest*, în „unu", An I, nr. 1 din aprilie 1928, p. 1.
163. Ilarie Voronca, *Coliva lui moş Vinea*, în „unu", An III, nr. 29 din septembrie 1930, p. 1.
164. Ilarie Voronca, *Victor Brauner*, în „unu", An II, nr. 11 din martie 1929, p. 1.
165. Stephan Roll, *M. H. MAXY*, în „unu", An II, nr. 12 din aprilie 1929, p. 8.
166. Saşa Pană, *Un sărut pe fruntea lui Stephan Roll*, în „unu", An II, nr. 13 din mai 1929, p. 5.
167. „*Secolul*", în „unu", An IV, nr. 41 din decembrie 1931, p. 6.
168. Jacob Sternberg (1890-1973), director de teatru idiş, profesor de teatru, dramaturg, poet şi nuvelist de avangardă, cunoscut ca om de teatru în România, în perioada interbelică.
169. Veronica Miesznik, *Lăptăria lui Moş Verlaine*, ms. neautograf, The Hebrew University of Jerusalem. Centre for Research on Romanian Jewry, מיקית, Tik 4/10, p. 3.

104. Marcel Iancu - *Cabaret Voltaire* (1916)

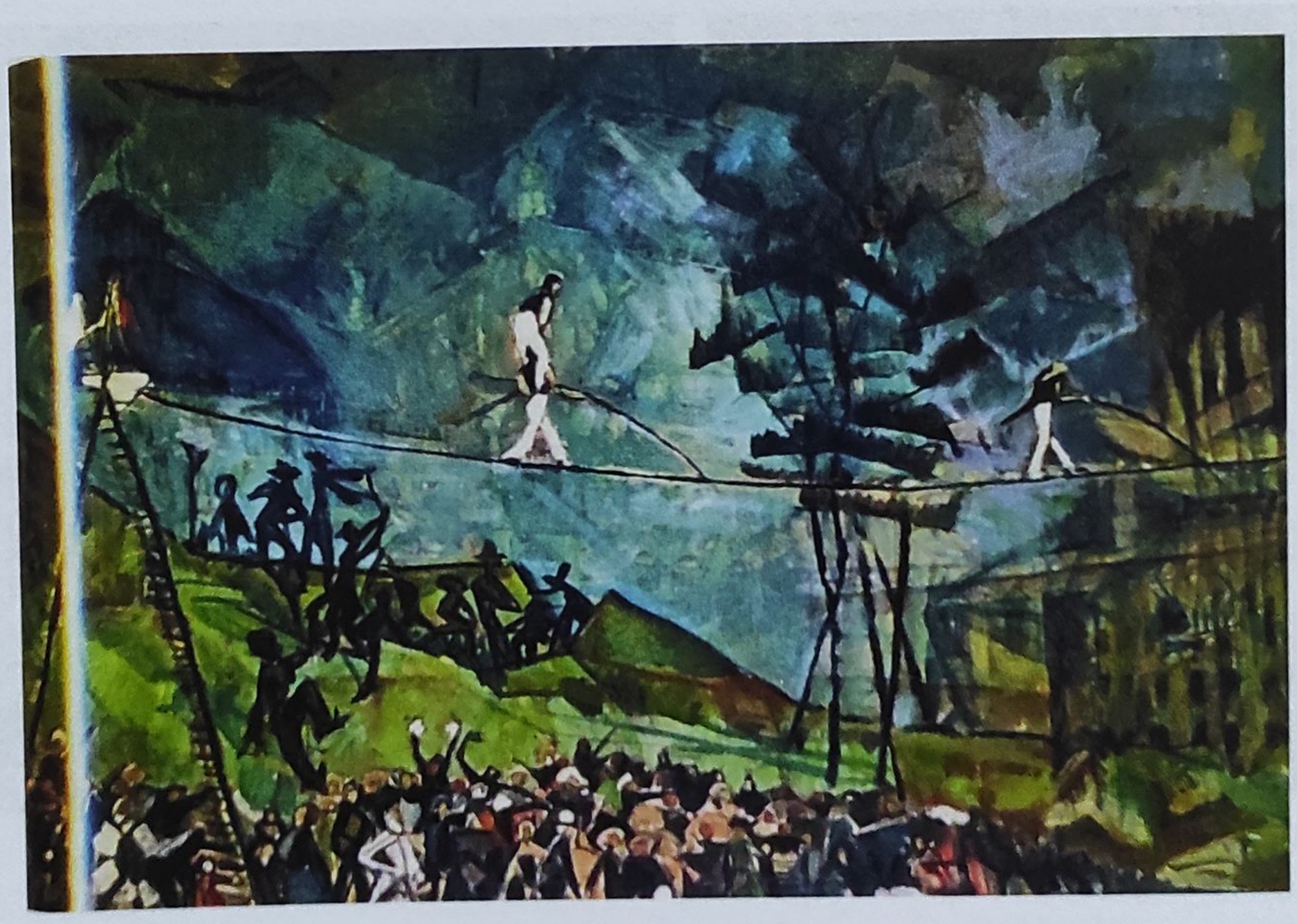
105. Marcel Iancu - *Bal la Zürich* (1915)

106. Marcel Iancu - *Bal la Zürich* (1917)

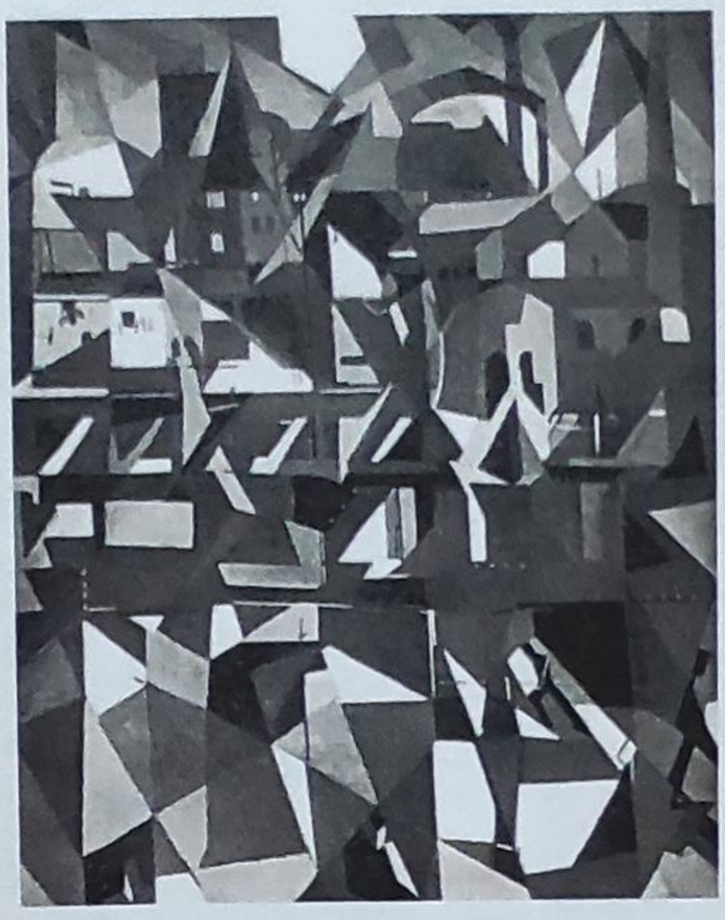
107. Emil Králiček - *Felinar cubist* (1912)



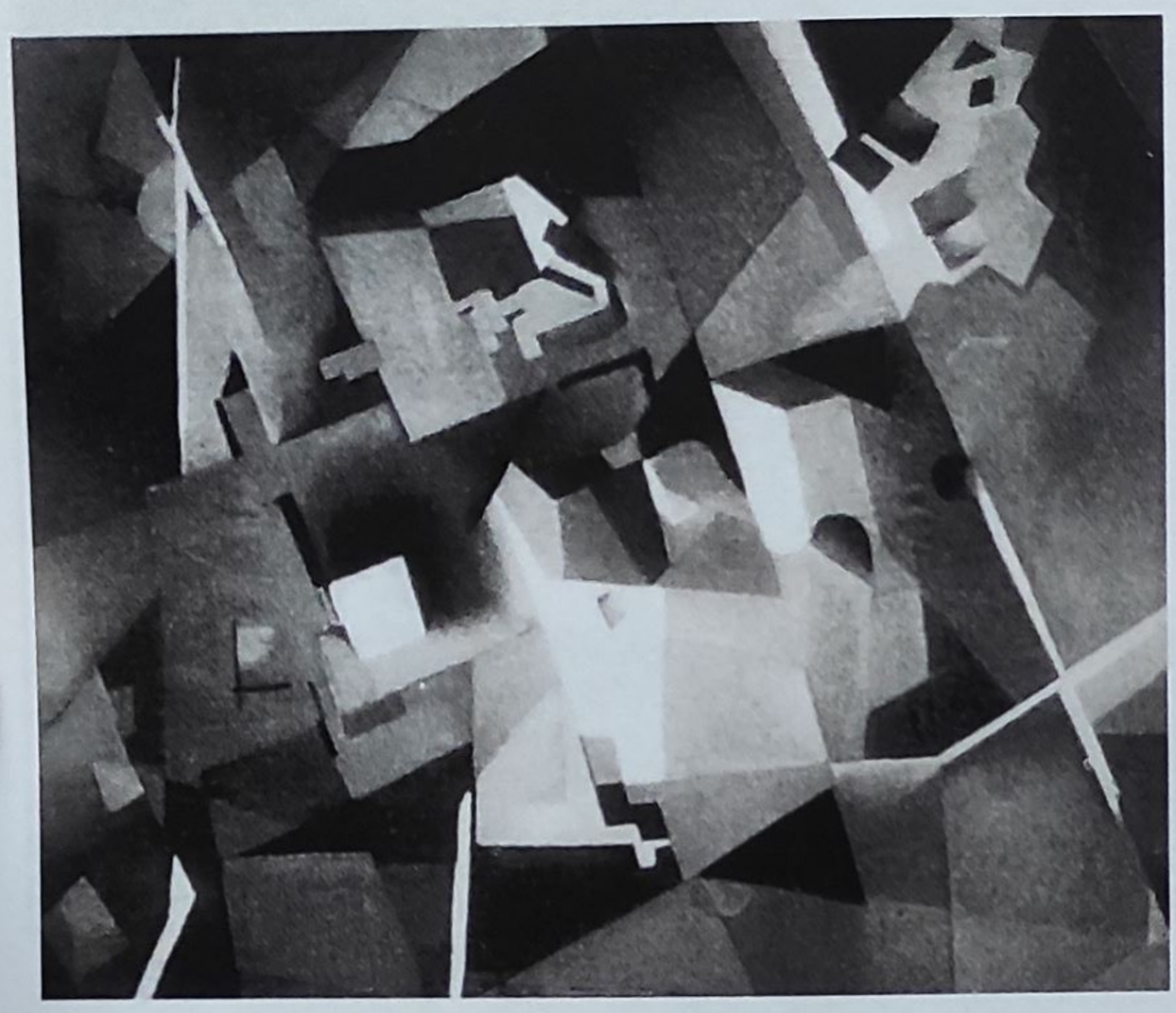
108. Arthur Segal - *Port în soare* (1918)



109. Marcel Iancu - *Dansul pe frânghie* (1915)

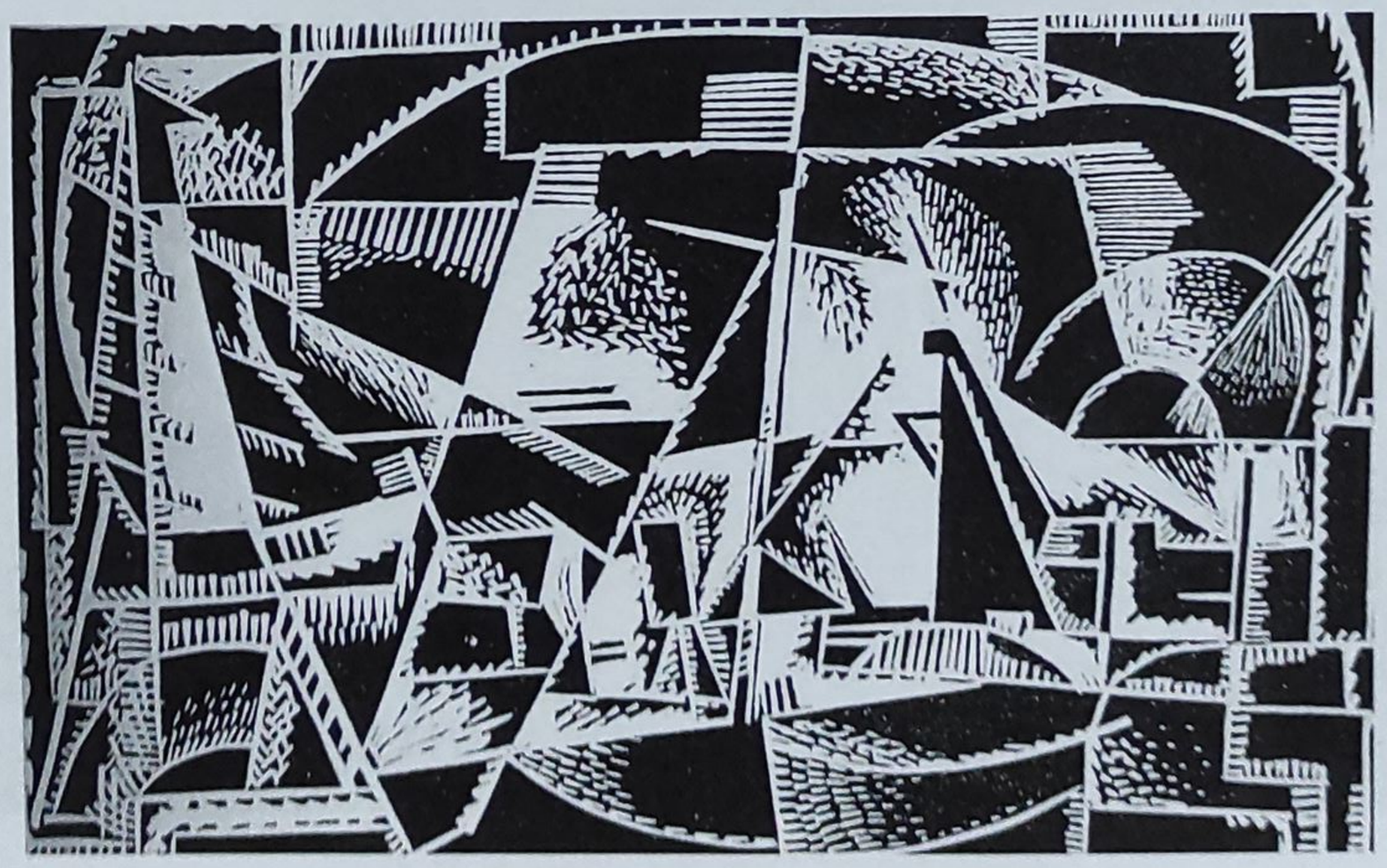


110. M. H. Maxy - *Berlin*
(Cetate modernă) (1922)

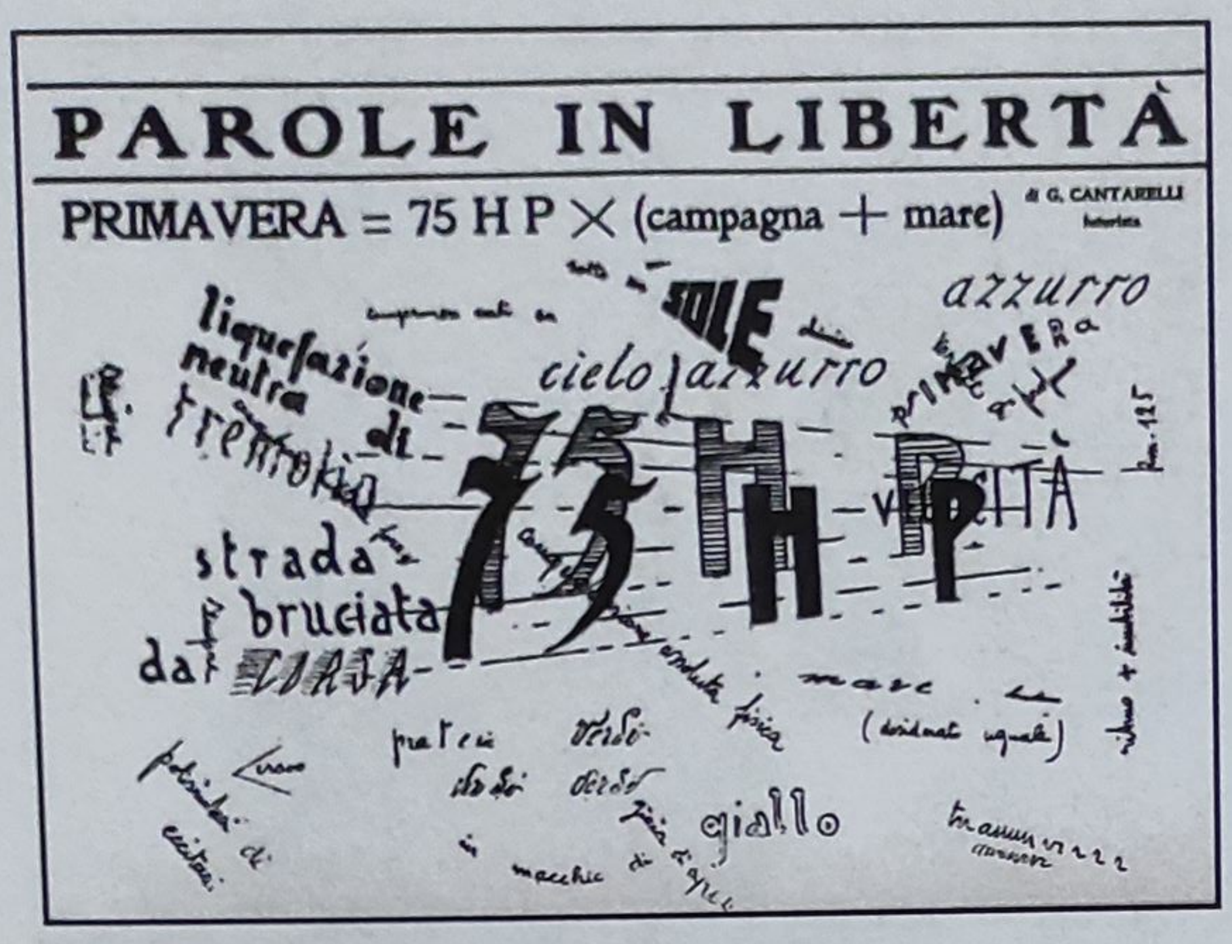


111. M. H. Maxy - *Vedere din aeroplan* (1922)

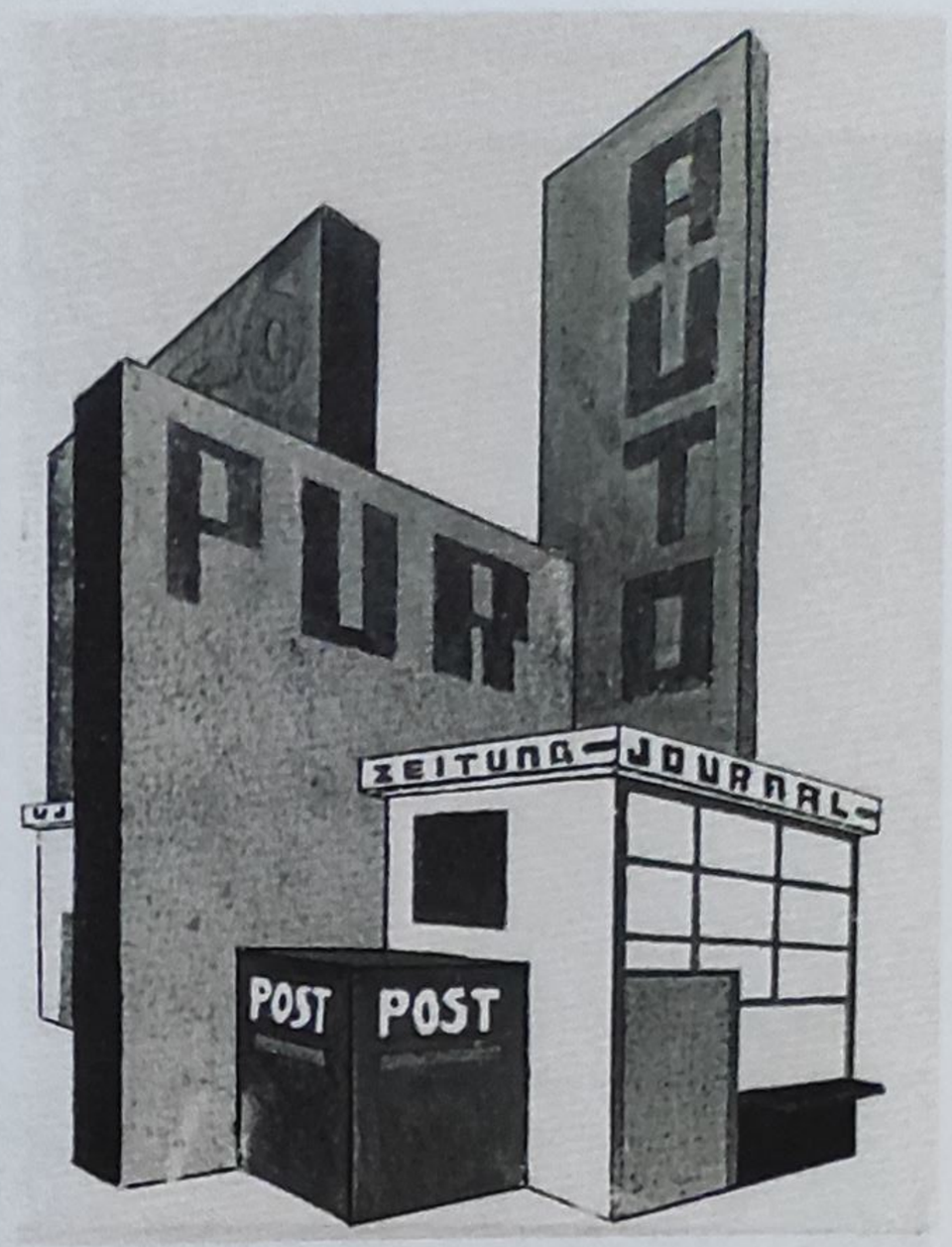
112. M. H. Maxy - *Local de noapte* (1922)



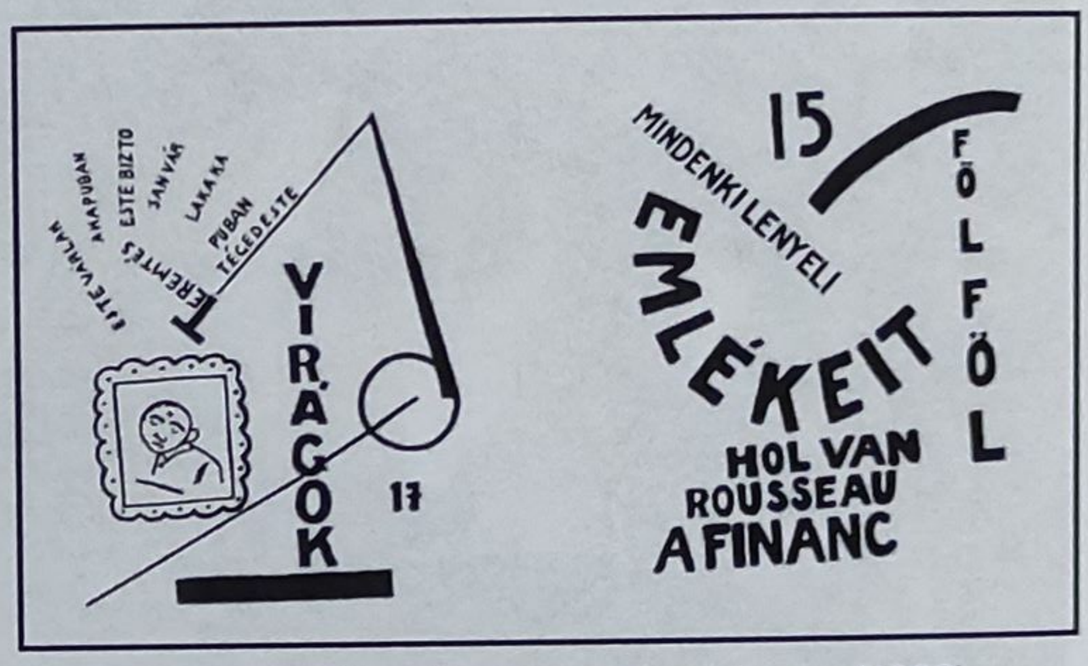
113. M. H. Maxy - *Peisaj cu sonde* (1924)



114. Gino Cantarelli - *Cuvinte în libertate* (1917)



115. Lajos Kassák - *Chioşc* (1922)

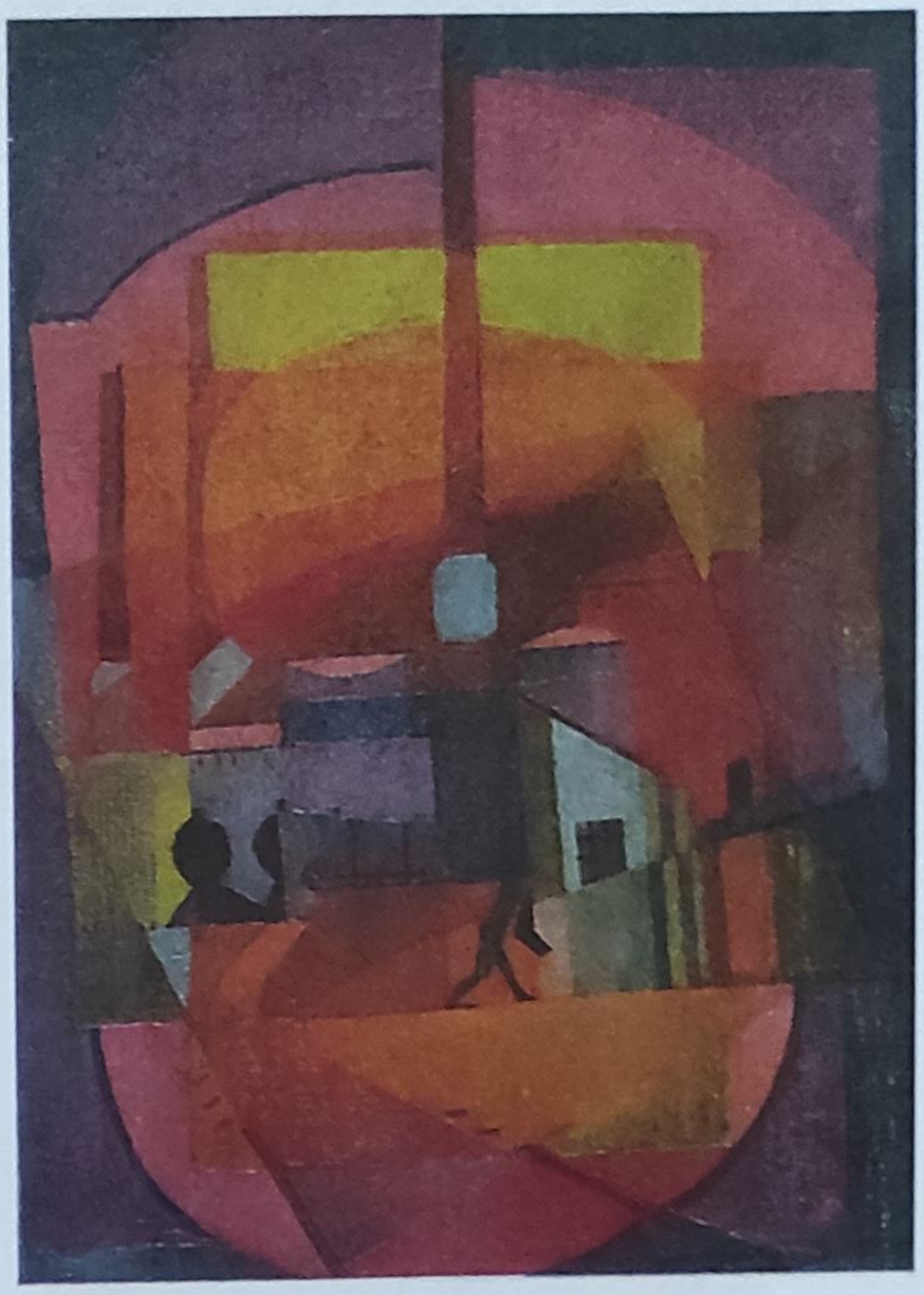


116. Lajos Kassák - *Mama mea, lumea* (1922)

117. K. Teige, V. Nězval - *Ce este mai frumos într-o cafenea* (1924)

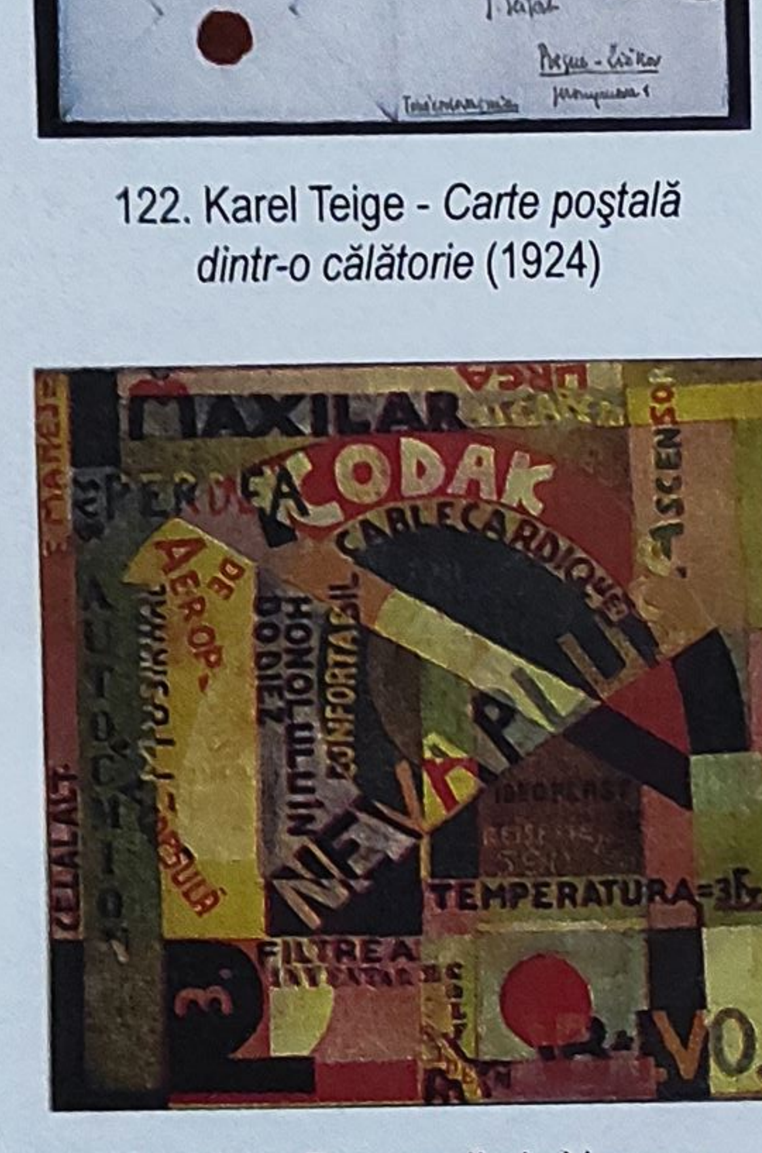
118. Jindřich Štyrský - *Maşina de scris* (1923)

119. M. H. Maxy - *Meissen* (1922)

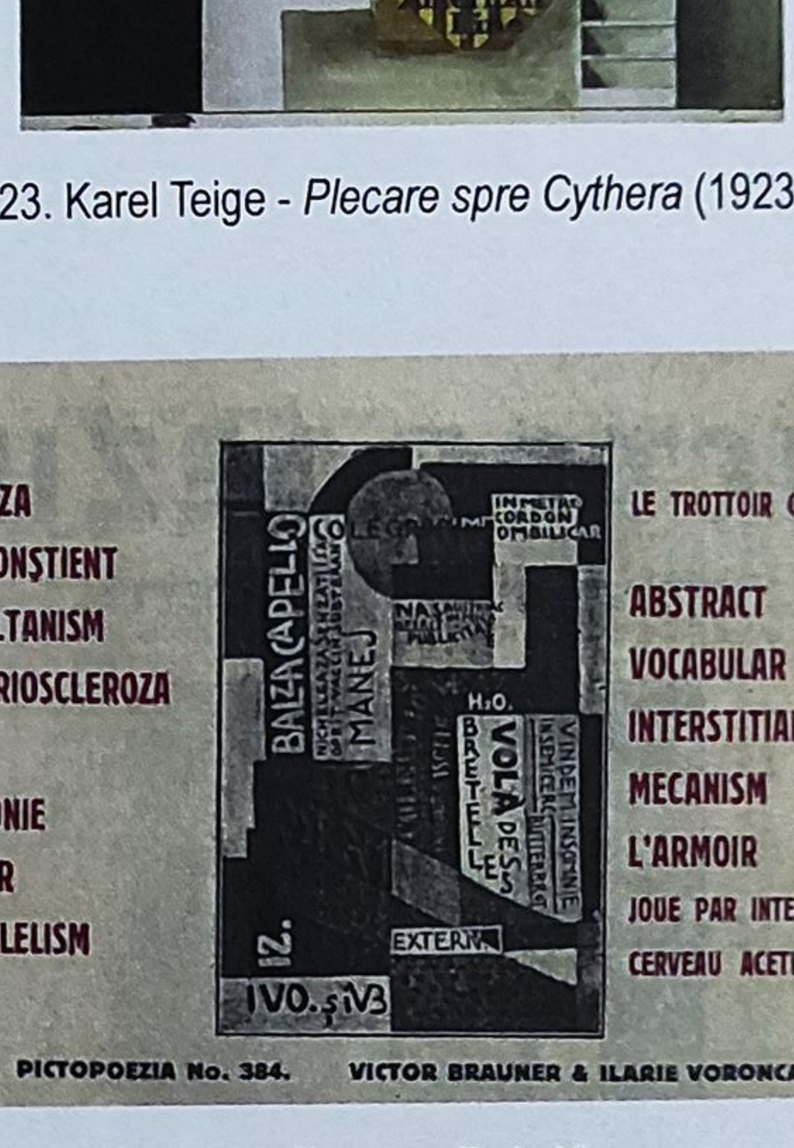


120. M. H. Maxy - *Peisaj cu sonde I* (1923)

121. M. H. Maxy - *Sonde II Câmpina* (1923)



122. Karel Teige - *Carte poştală dintr-o călătorie* (1924)



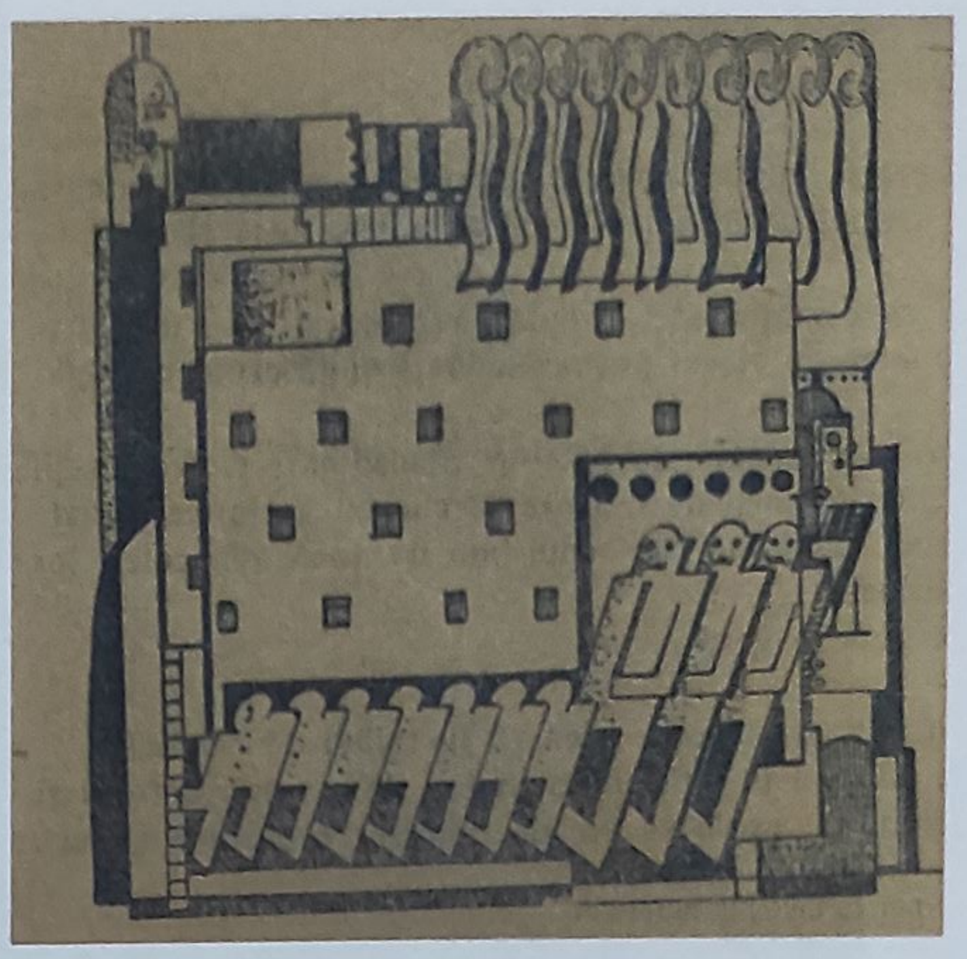
123. Karel Teige - *Plecare spre Cythera* (1923-1924)

124. Victor Brauner, Ilarie Voronca - *Pictopoezia nr. 5721* (1924)

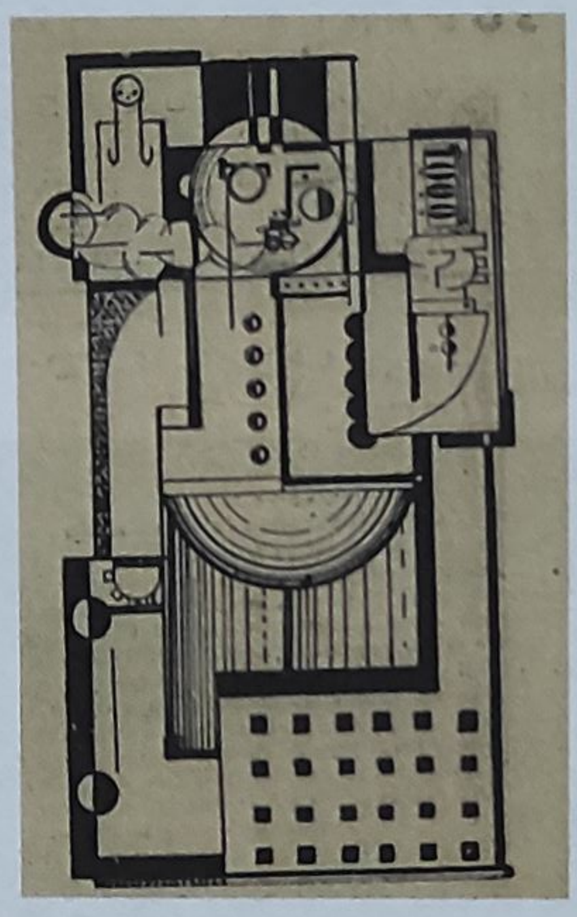
125. Victor Brauner, Ilarie Voronca - *Pictopoezia n. 384* (1924)

126. Victor Brauner - *Muncitoare* (1923)

127. Victor Brauner - *Construcție integrală* (1925)



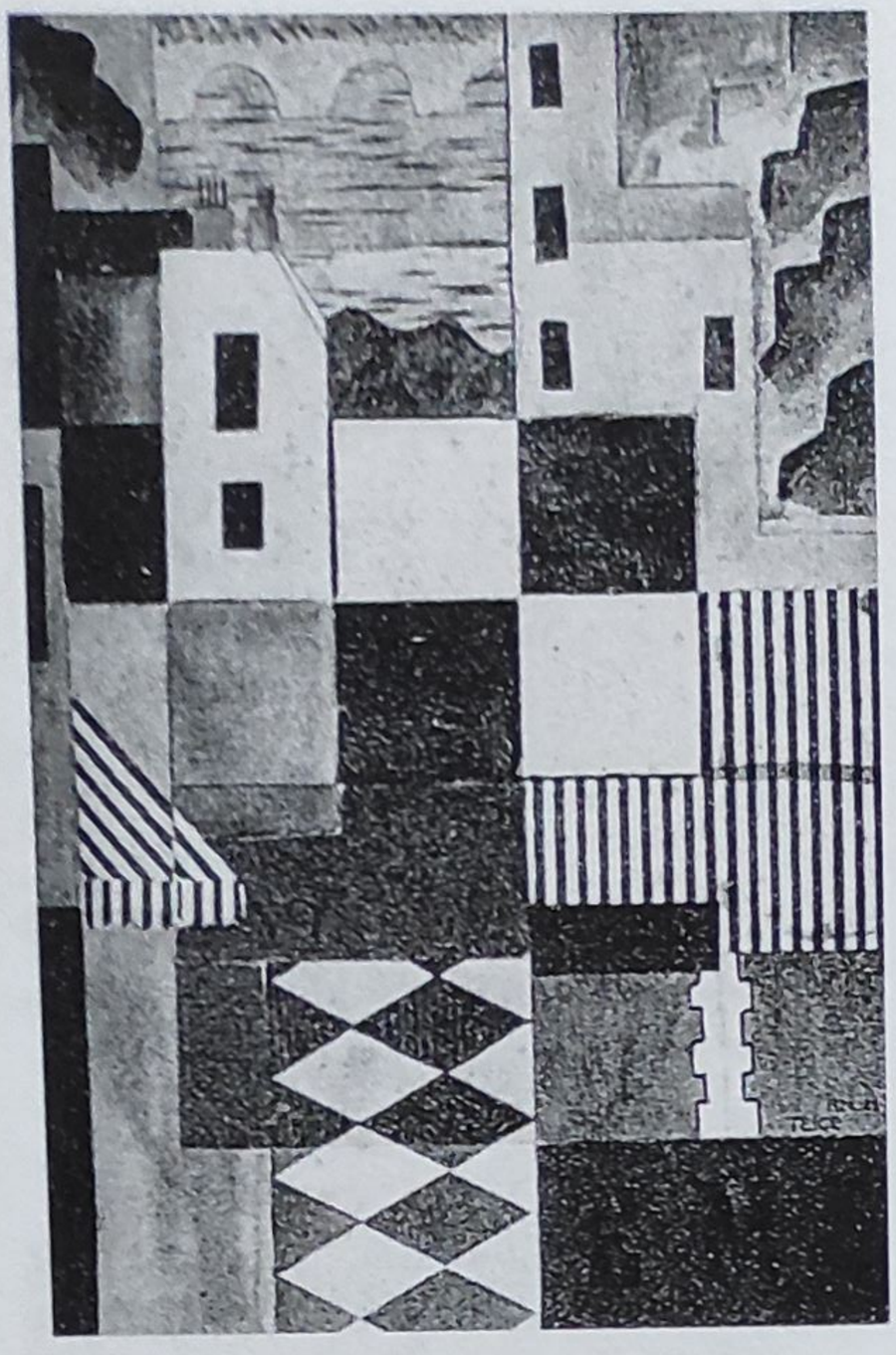
128. Victor Brauner - *Focul de la Banca de Credit* (1925)



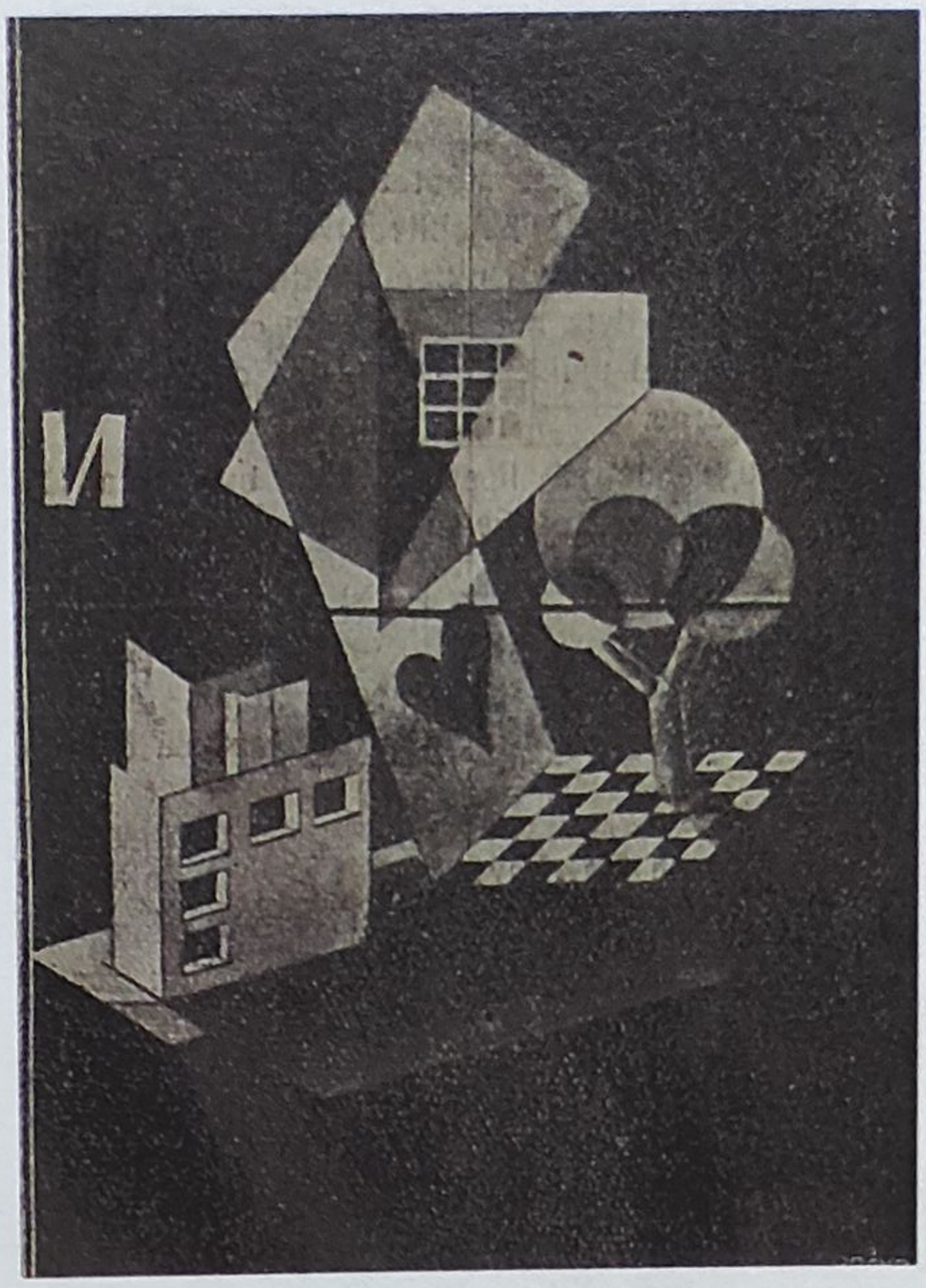
129. Victor Brauner - *Un burghez* (1925)

130. Victor Brauner - *Fără titlu* (1925)

131. Karel Teige - *Desen*



132. Karel Teige - *Peisaj cu semafor* (1922-1923)

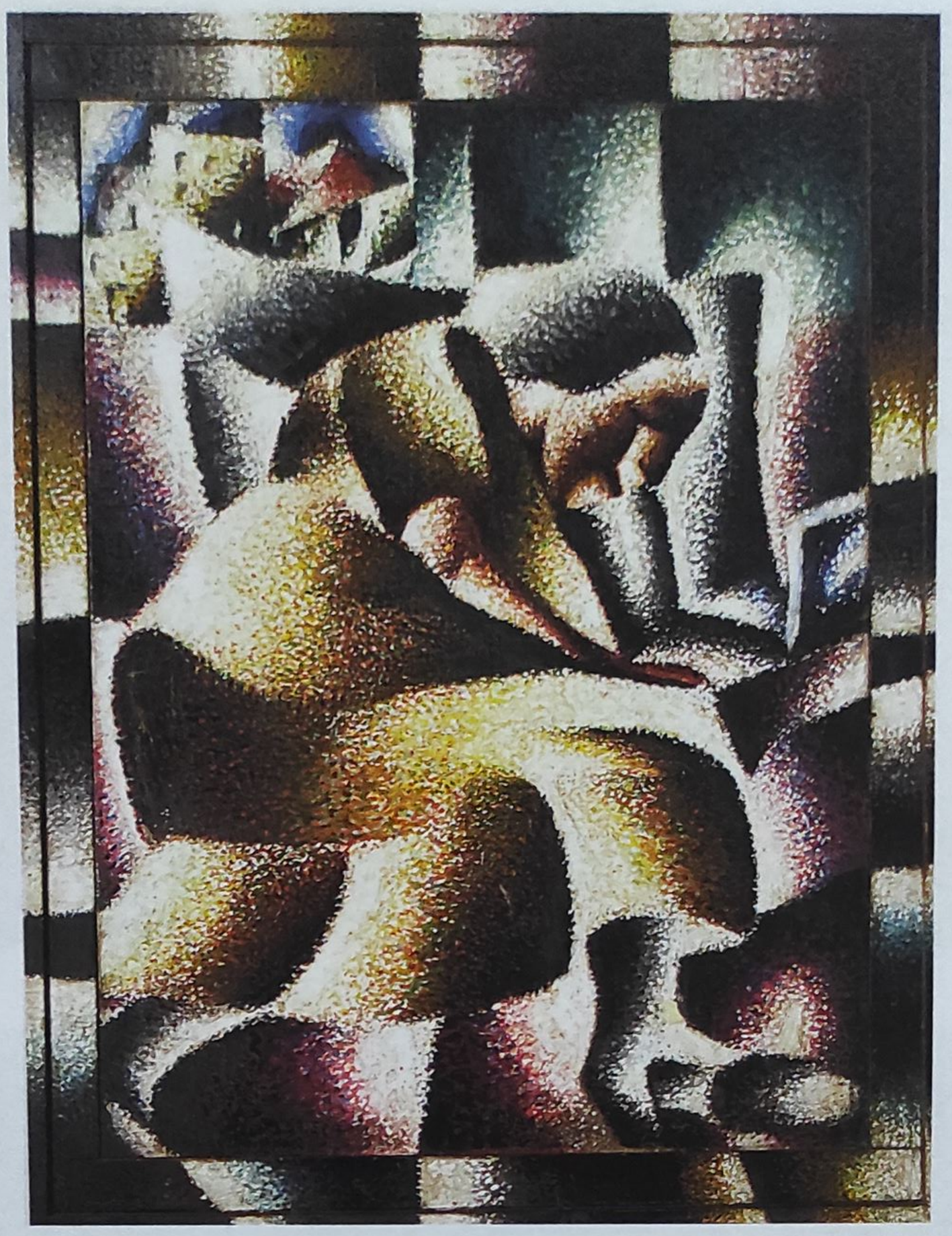


133. Jo Klek - *Compoziție*

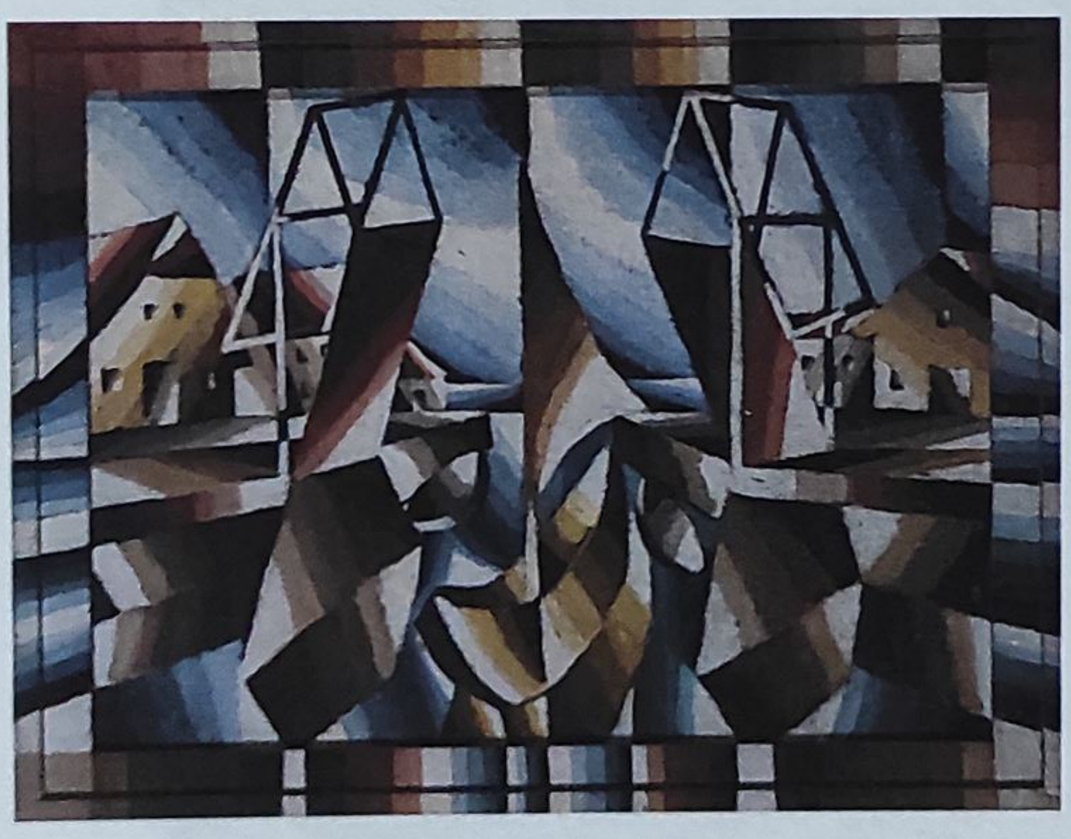
134. M. H. Maxy - *Târgul Moşilor* (1924)

135. Arthur Segal - *Impresie nocturnă. Berlin* (1912)

135. Arthur Segal - *Mină* (1919)

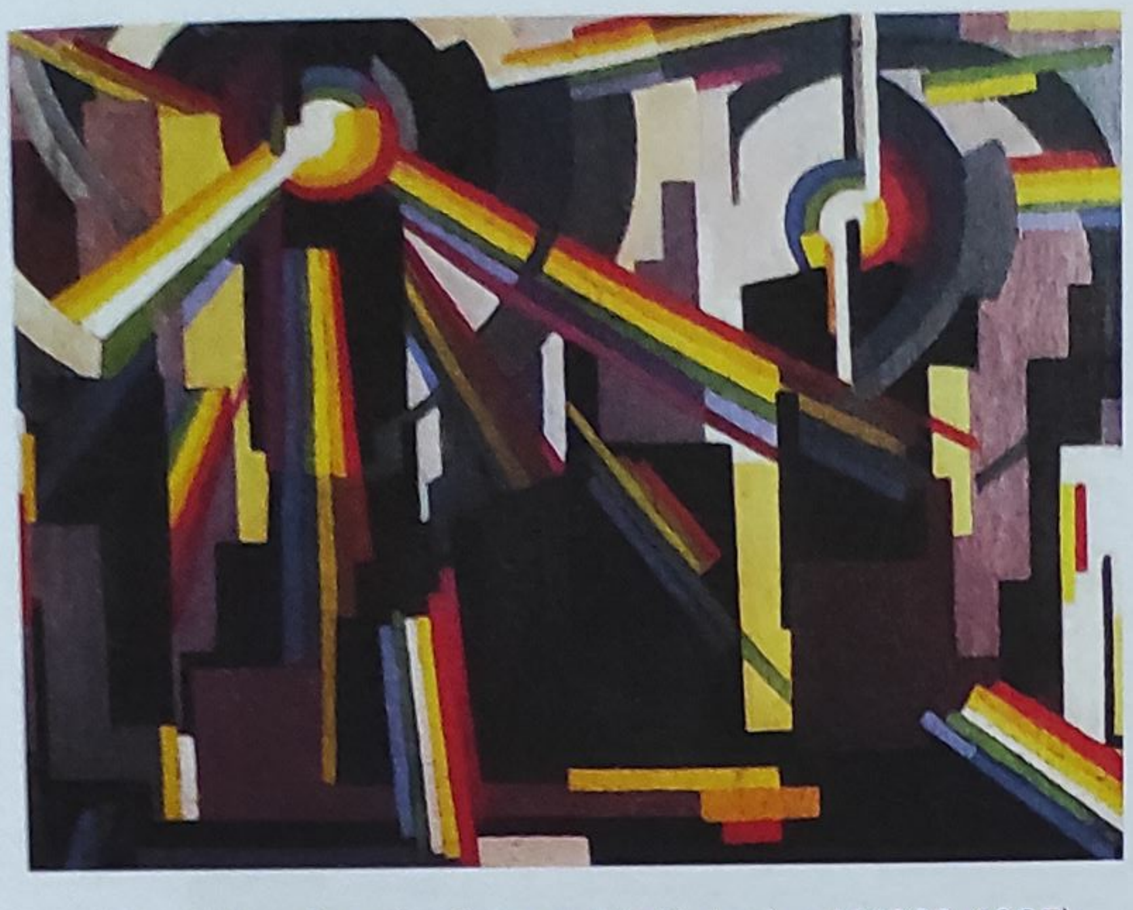


137. Arthur Segal - *Femeie citind* (1920)

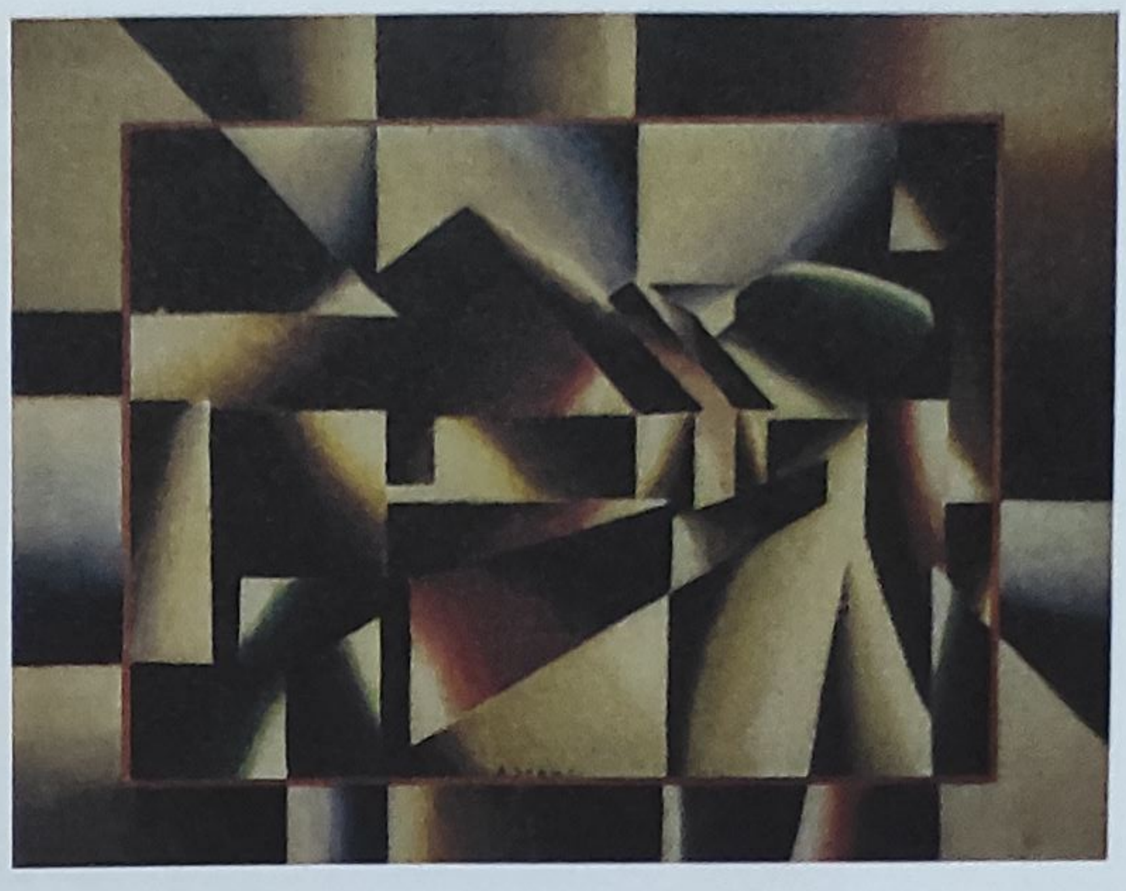


138. Arthur Segal - *Podul* (1920)

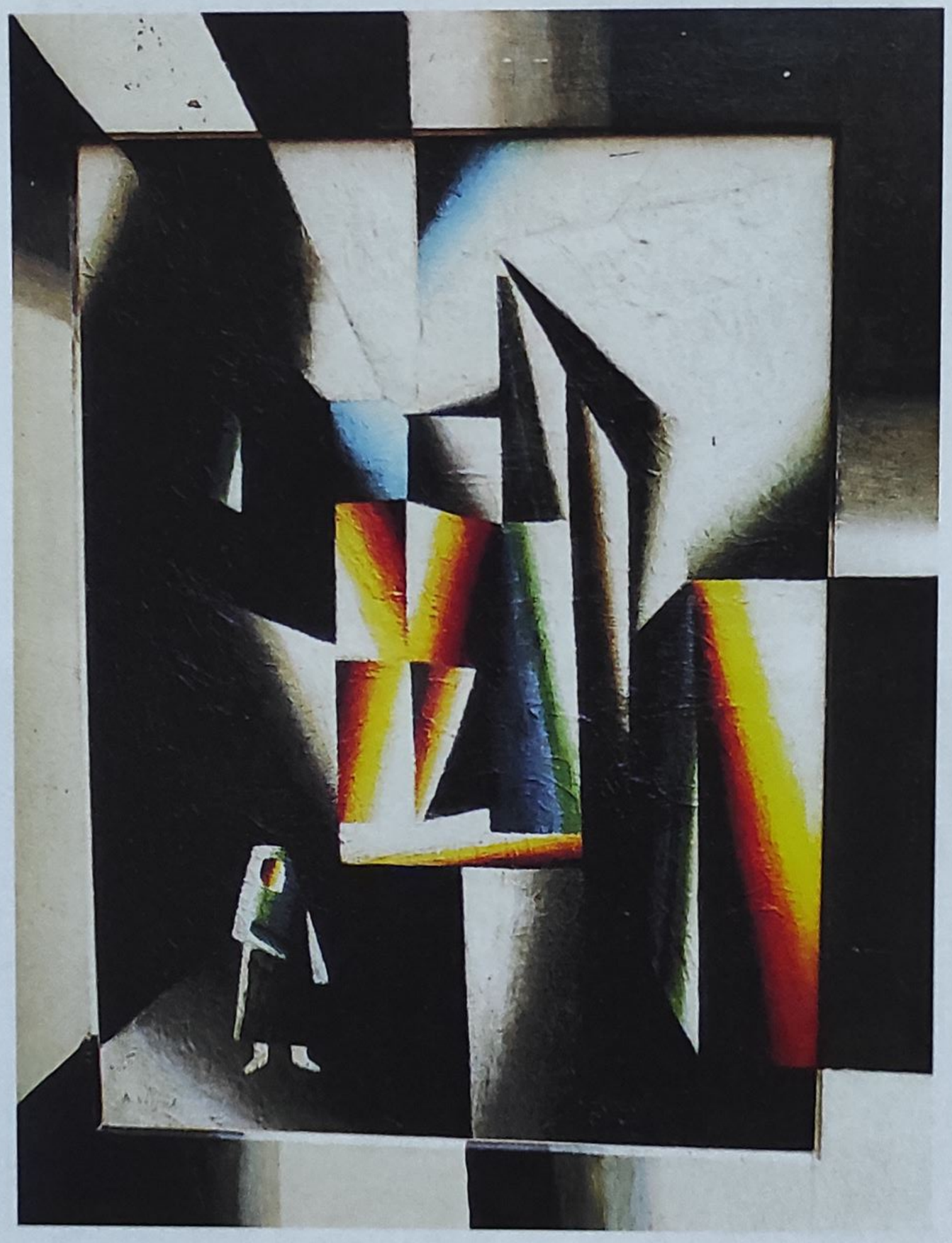
139. Arthur Segal - *Helgoland* (1923)



140. Arthur Segal - *Compoziție Helgoland* (1923-1925)



141. Arthur Segal - *Stradă la Helgoland I* (1924)

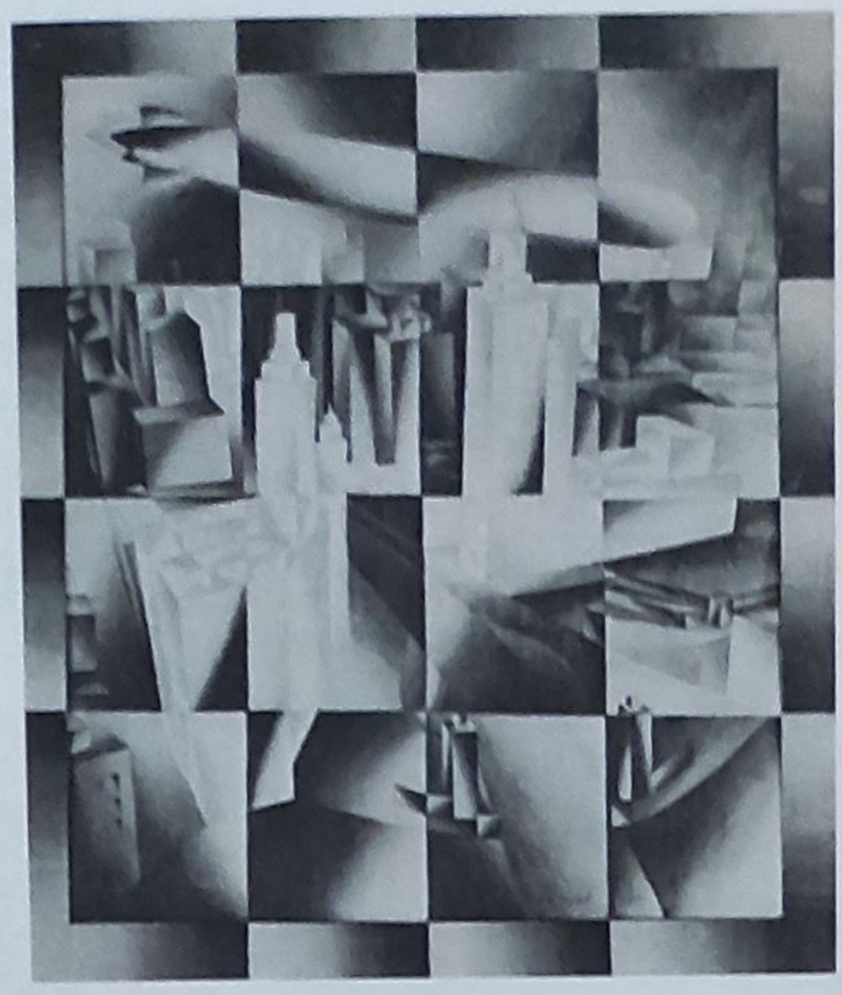


142. Arthur Segal - *Stradă prismatică* (1925)

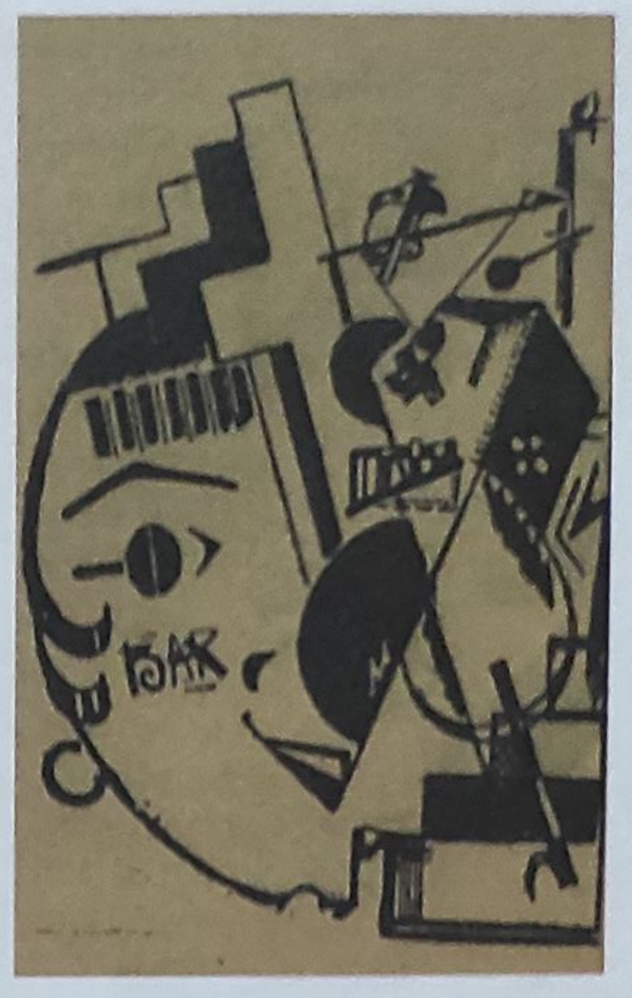
143. Arthur Segal - *Strada Dernburg* (1924)

144. Arthur Segal - *Avignon* (1930)

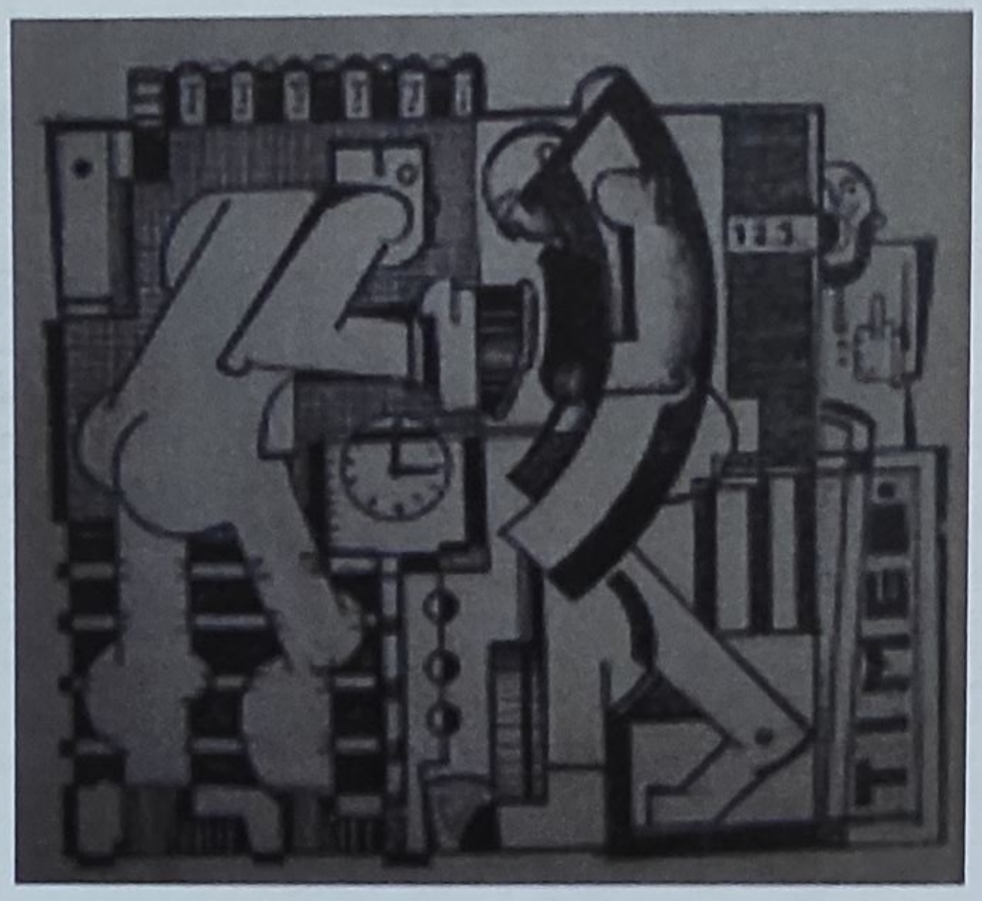
145. M. H. Maxy - *Cotele apelor Dunarii* (1926)



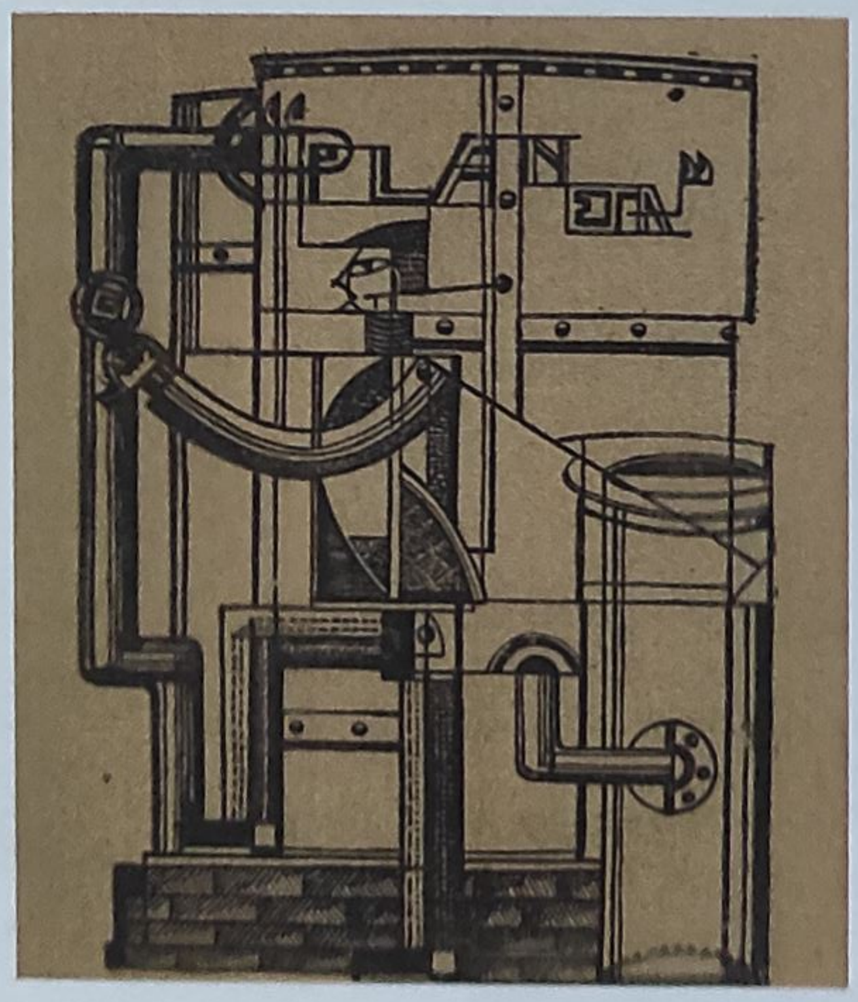
146. Arthur Segal - *Zepelin deasupra oraşului Chicago* (1929)



147. M. H. Maxy - *Desen* (1925)



148. V. Brauner - *Box* (1925)



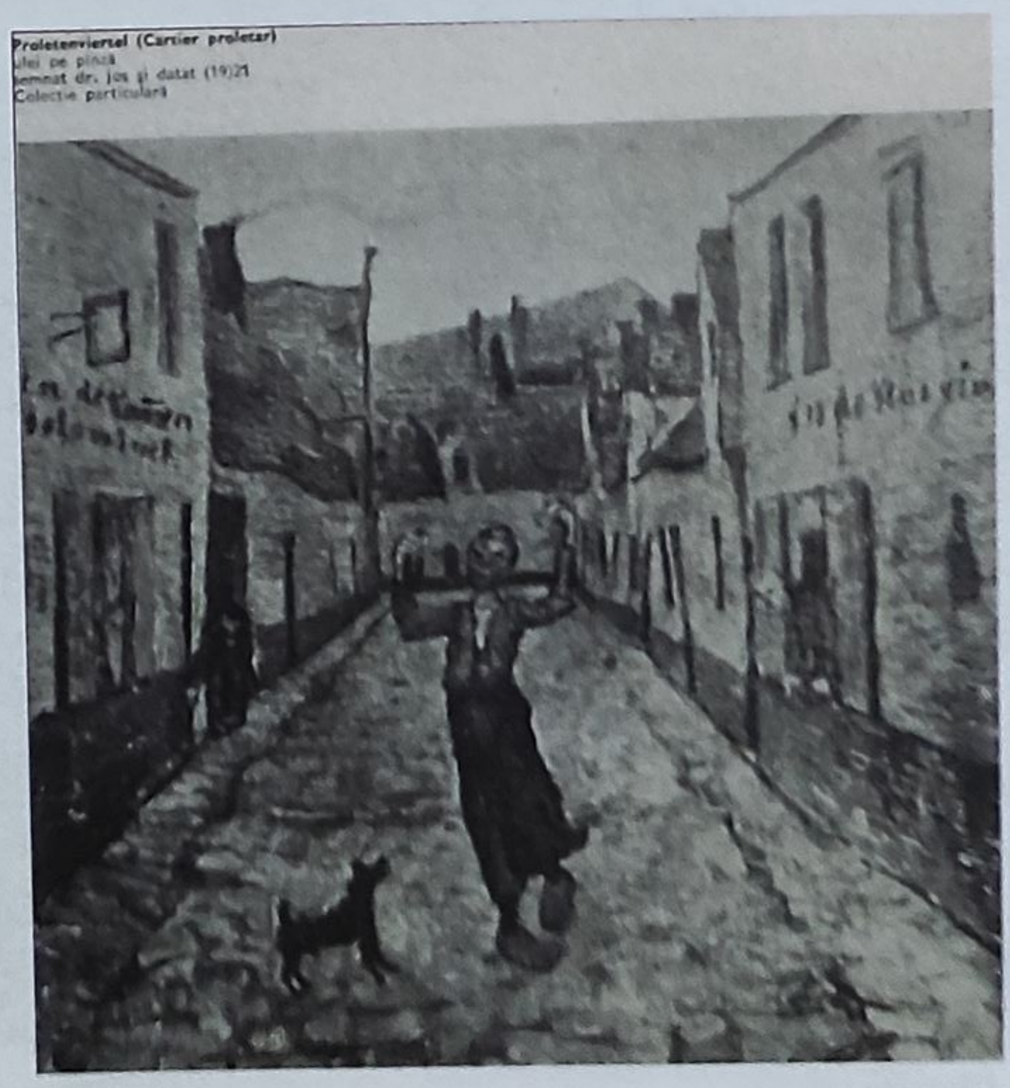
149. C. Michăilescu - *Planeta* (1926)

150. C. Michăilescu - *La toaletă* (1925)

151. - 152. Hans Mattis - Teutsch - *Linogravură* (1918)

153. Hans Eder - *Desen în peniță* (1914)

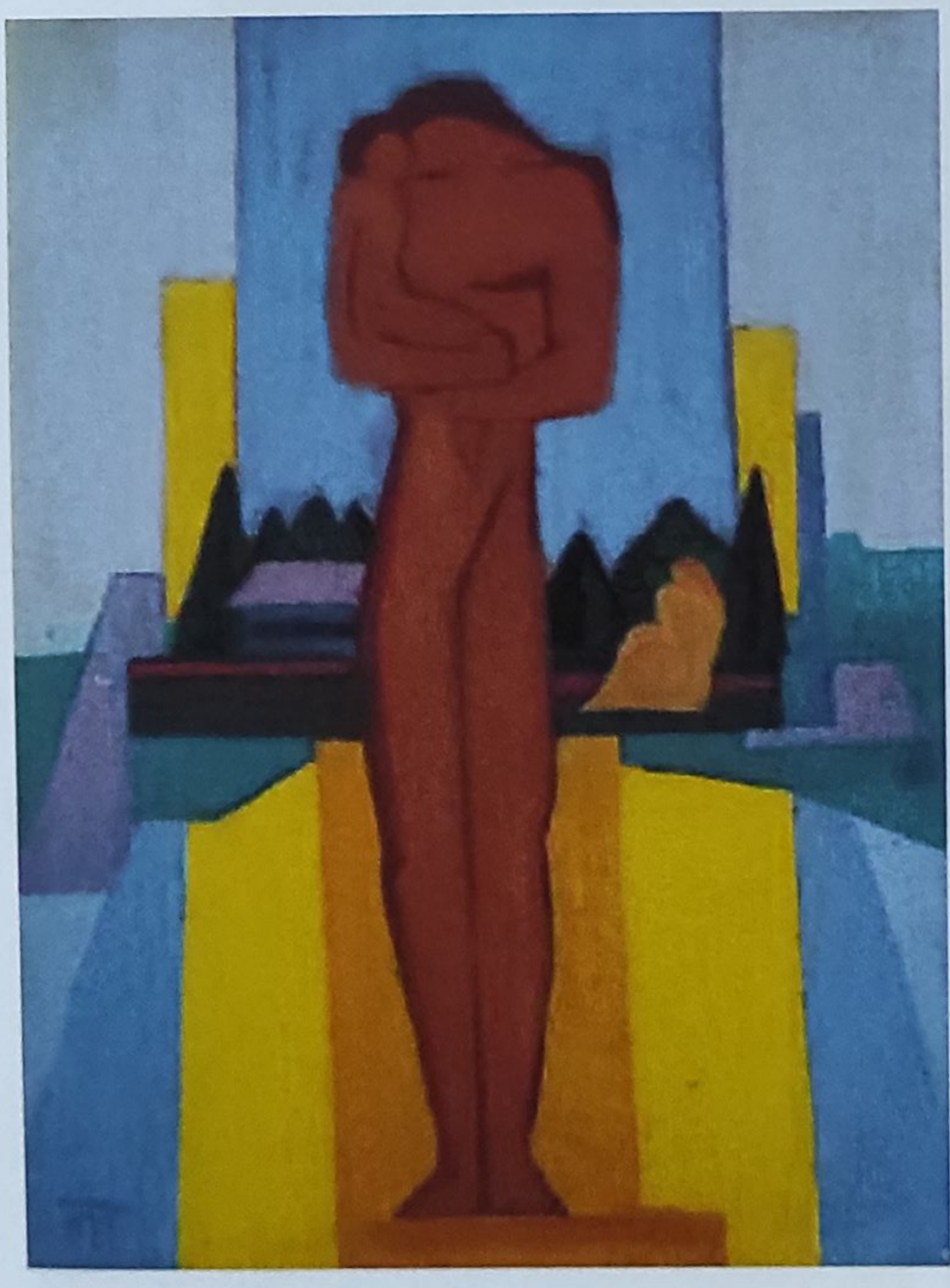
154. Hans Eder - *Locul incendiului* (1919)



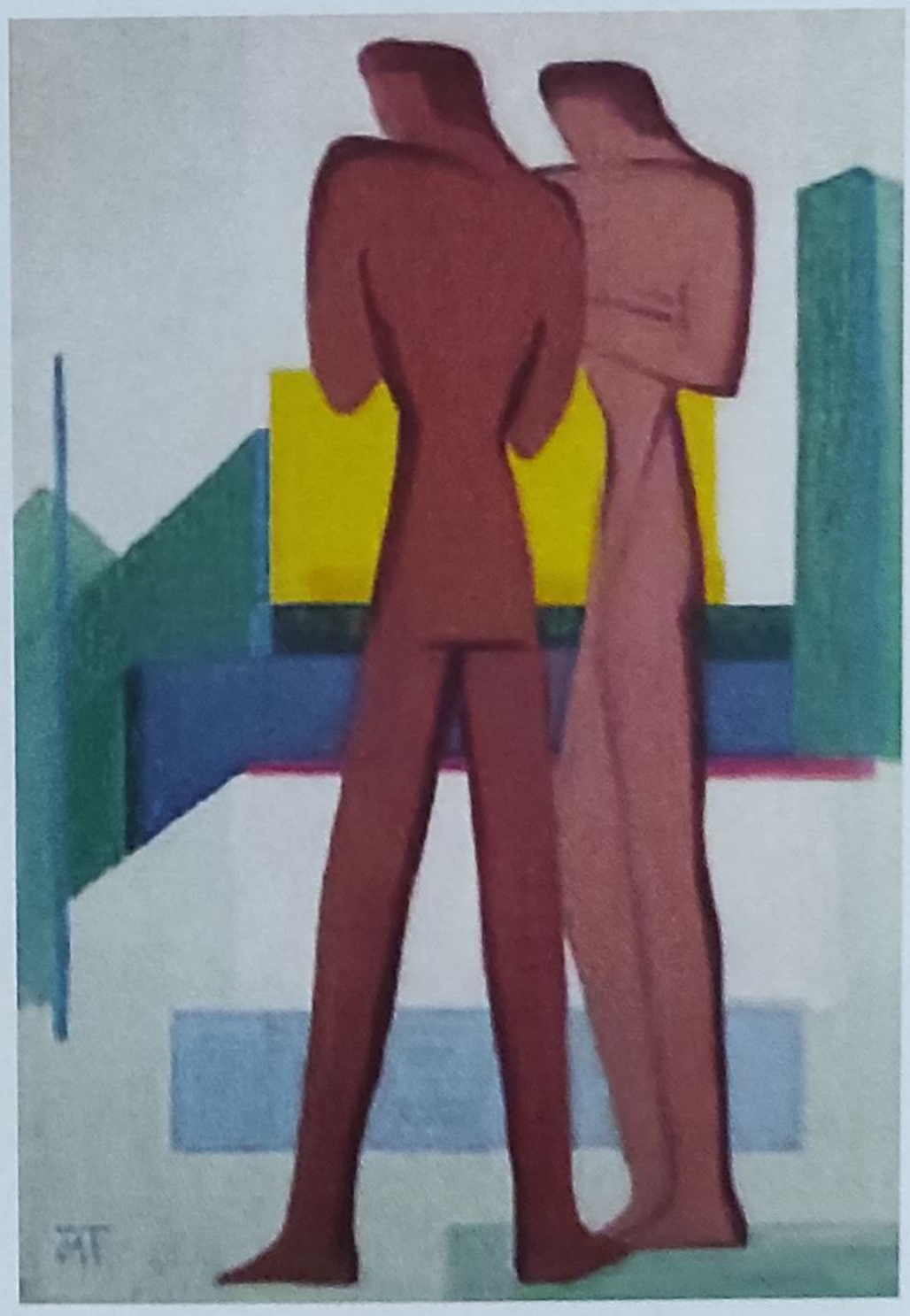
155. Hans Eder - *Cartierul proletar* (1921)

156. Hans Mattis - Teutsch - *Peisaj din Braşov* (1910-1915)

157. Hans Mattis - Teutsch - *Trei figuri* (1927)

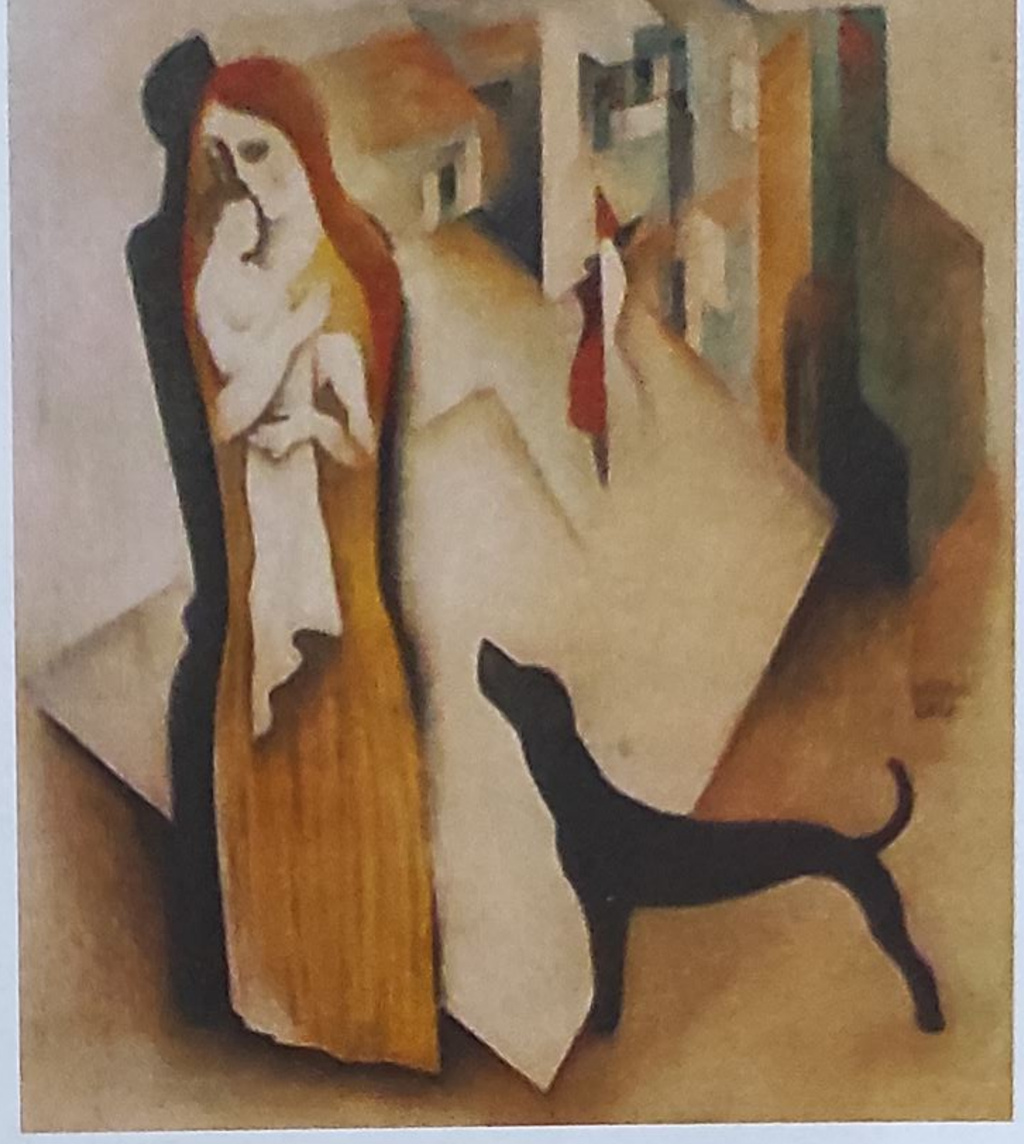


158. Hans Mattis - Teutsch - *Mamă cu copil* (1928)



159. Hans Mattis - Teutsch - *Putere* (1930)

160. Josef Čapek - *Femeie deasupra oraşului* (1919-1920)



161. Béla Kádár - *Mamă şi copil* (1930)

162. Hans Mattis - Teutsch - *America I* (1925)

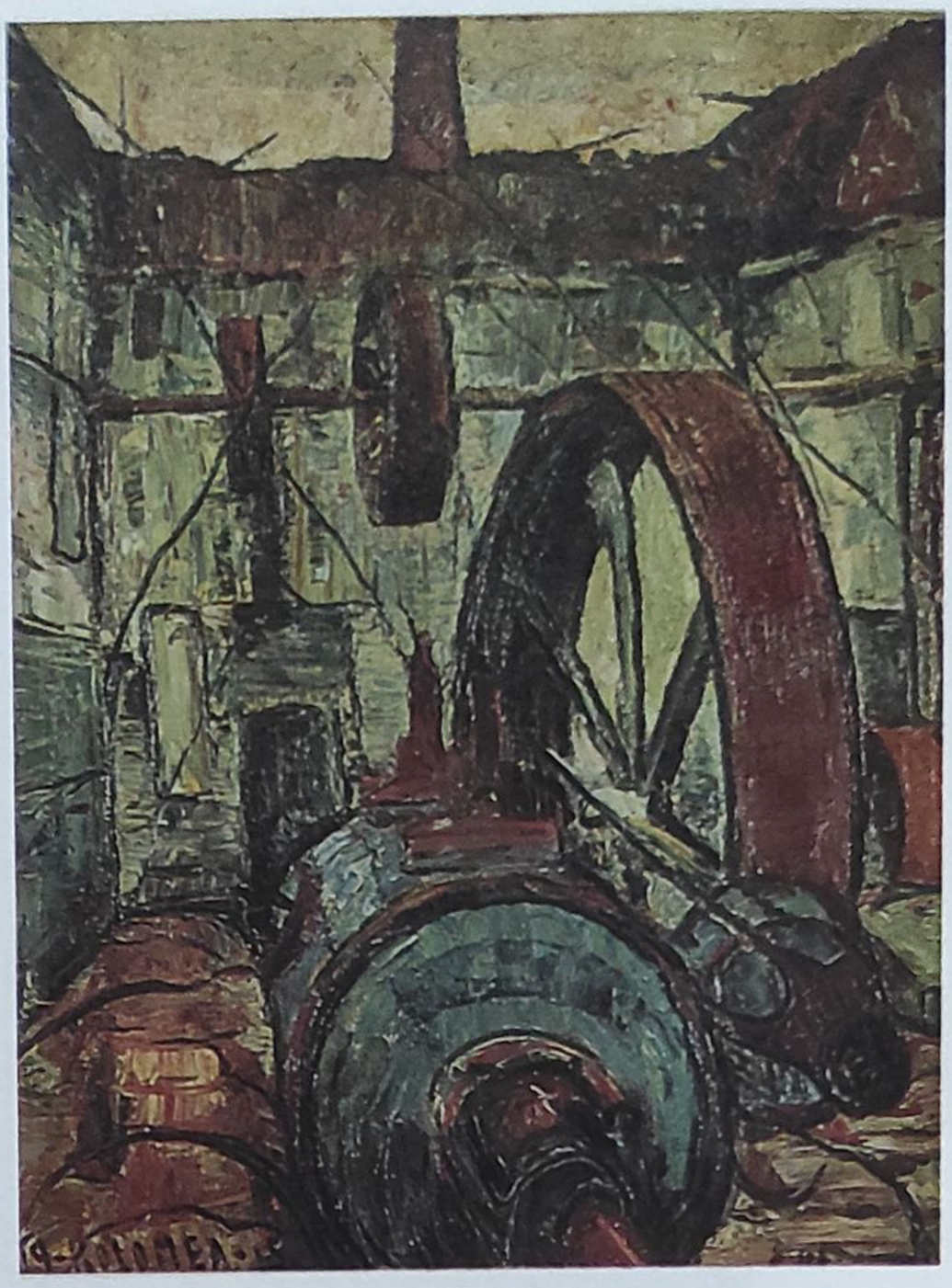
163. Hans Mattis - Teutsch - *America II* (1930)

164. Hans Eder - *Piața de peşte din Bruges* (1911)

165. Hans Eder - *Toamnă în Bruges* (1911)

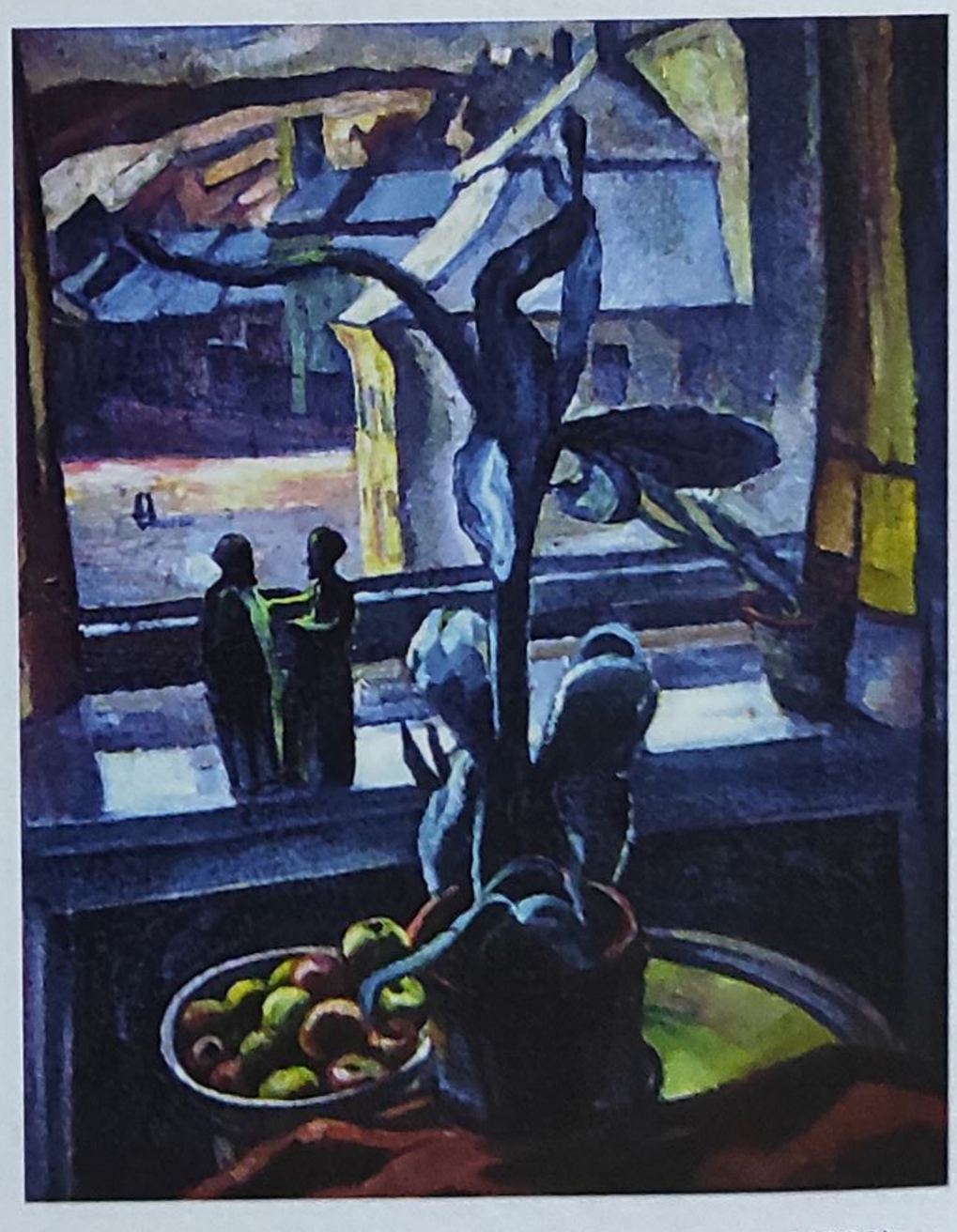
166. Hans Eder - *Peisaj din Bruges* (1911)

167. Hans Eder - *Kolomeea* (1915)

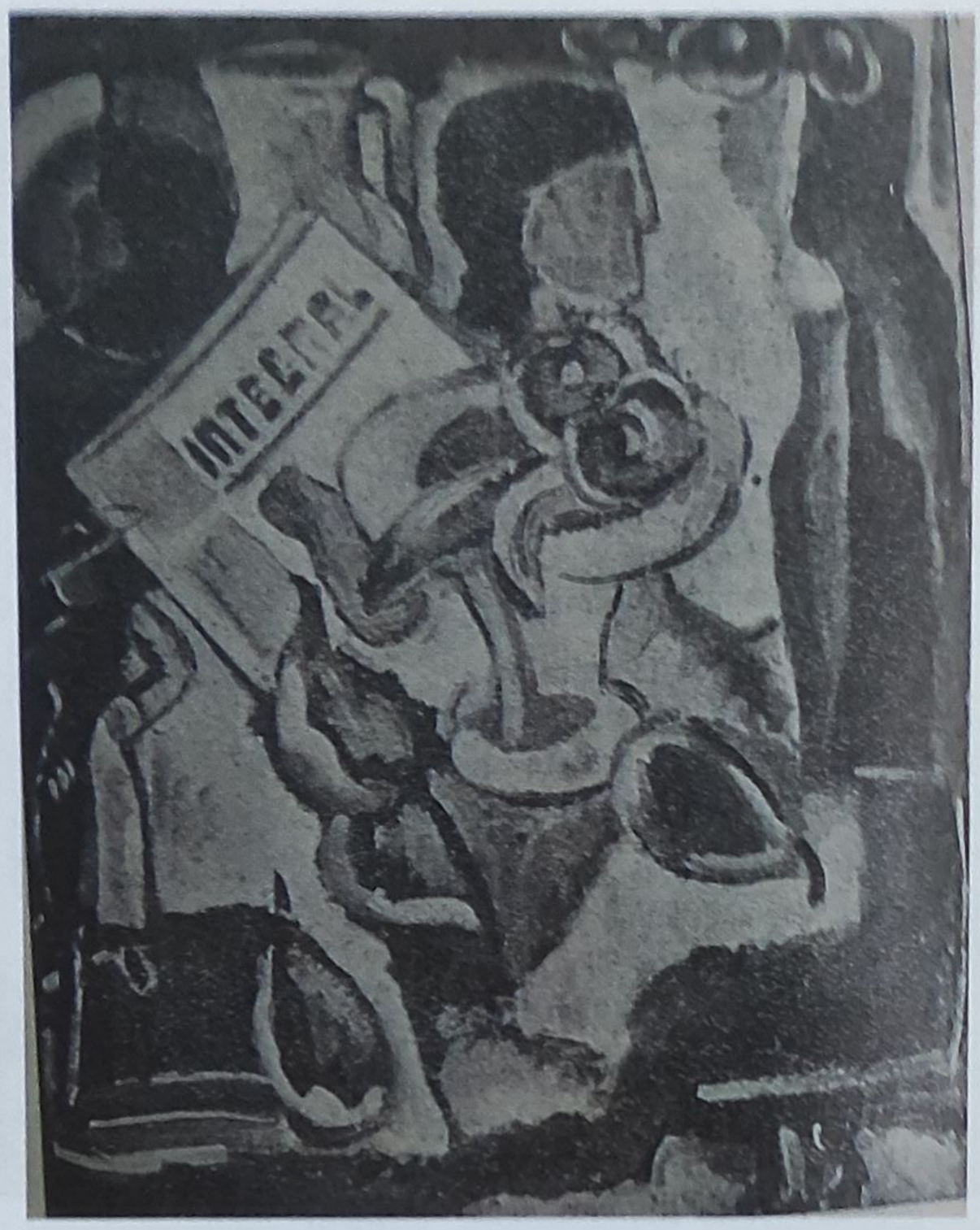


168. Hans Eder - *Kolomeea maşini distruse* (1915)

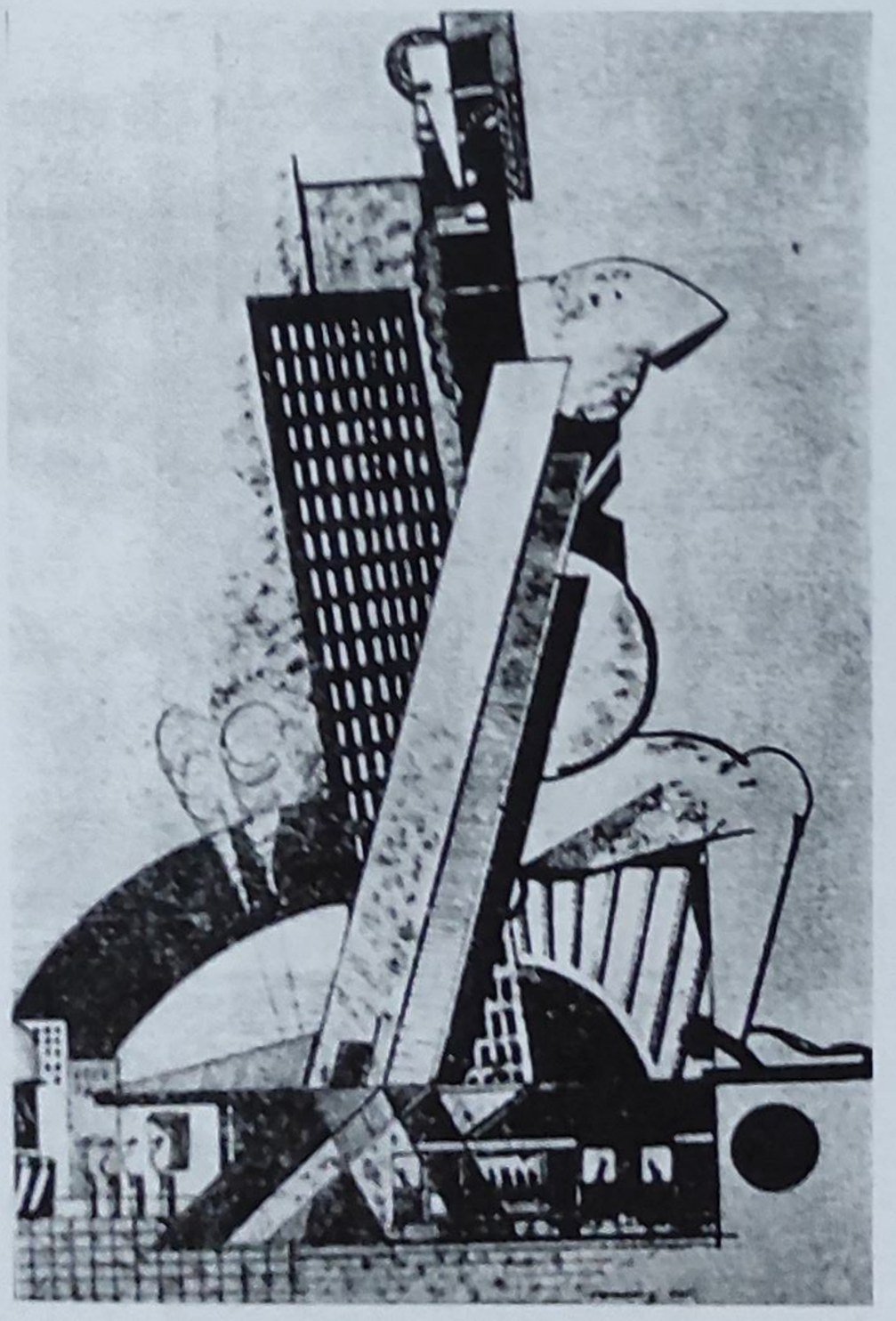
169. Hans Eder - *Natură statică cu borcane şi fructe*



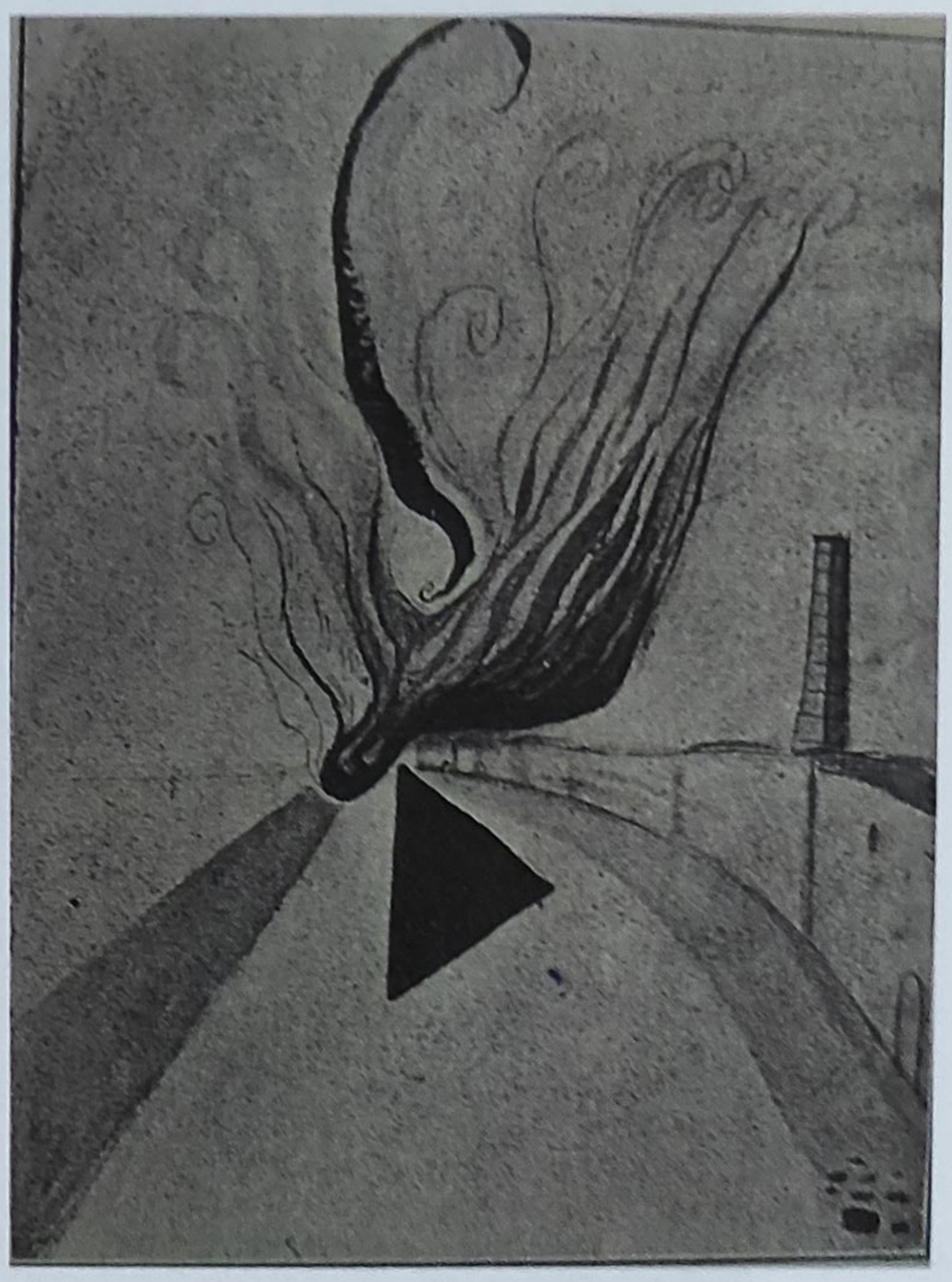
170. Hans Eder - *Natură statică cu cactus* (1930)



171. Corneliu Michăilescu - *„Integral"* (1929)



172. M. H. Maxy - *Instantaneu american* (1925)

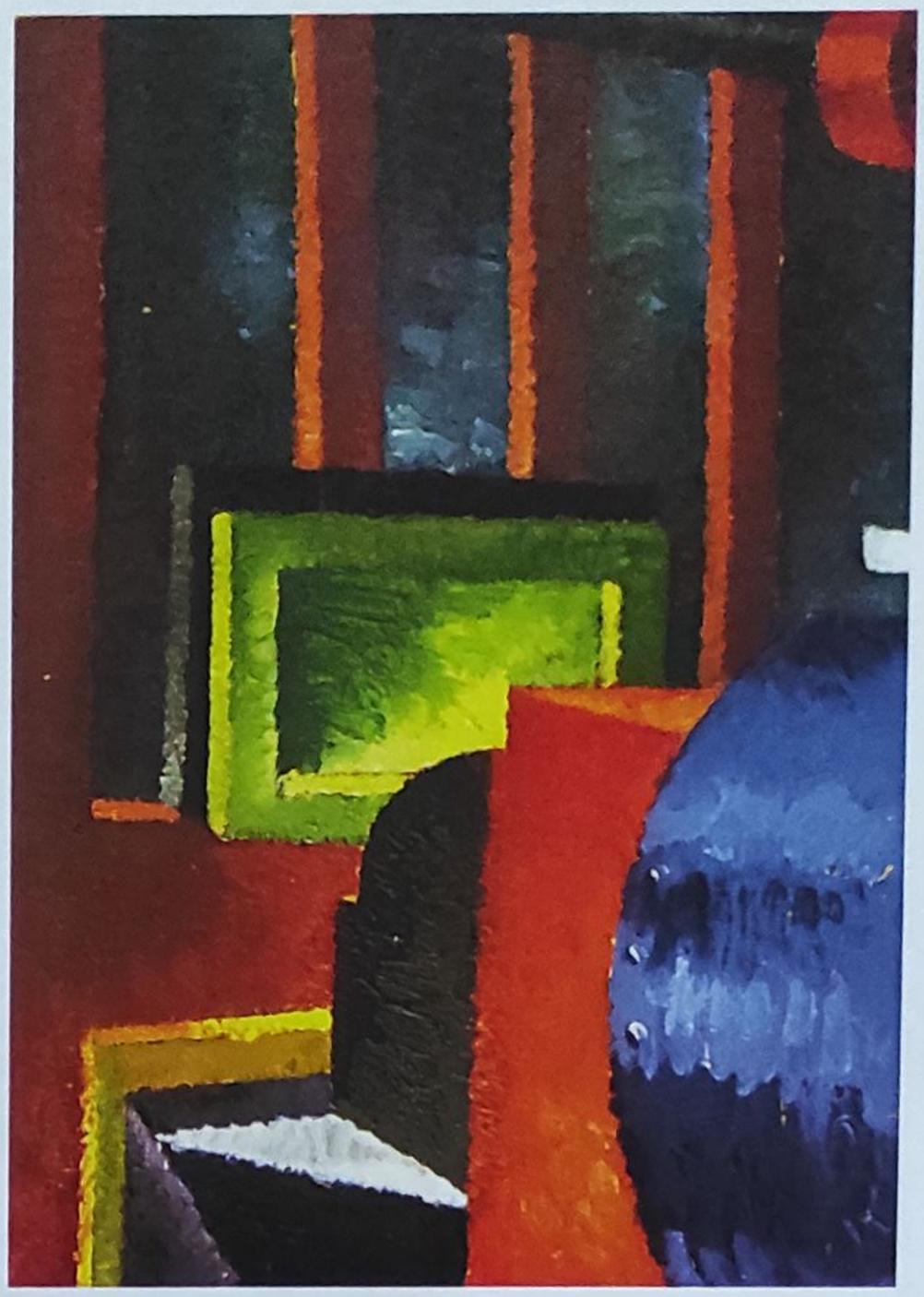


173. Victor Brauner - *Desen* (1929)

174. C. Michăilescu - *Interior* (1929)

175. Victor Brauner - *Fără titlu* (1924)

176. C. Michăilescu - *Interior de atelier* (1929)



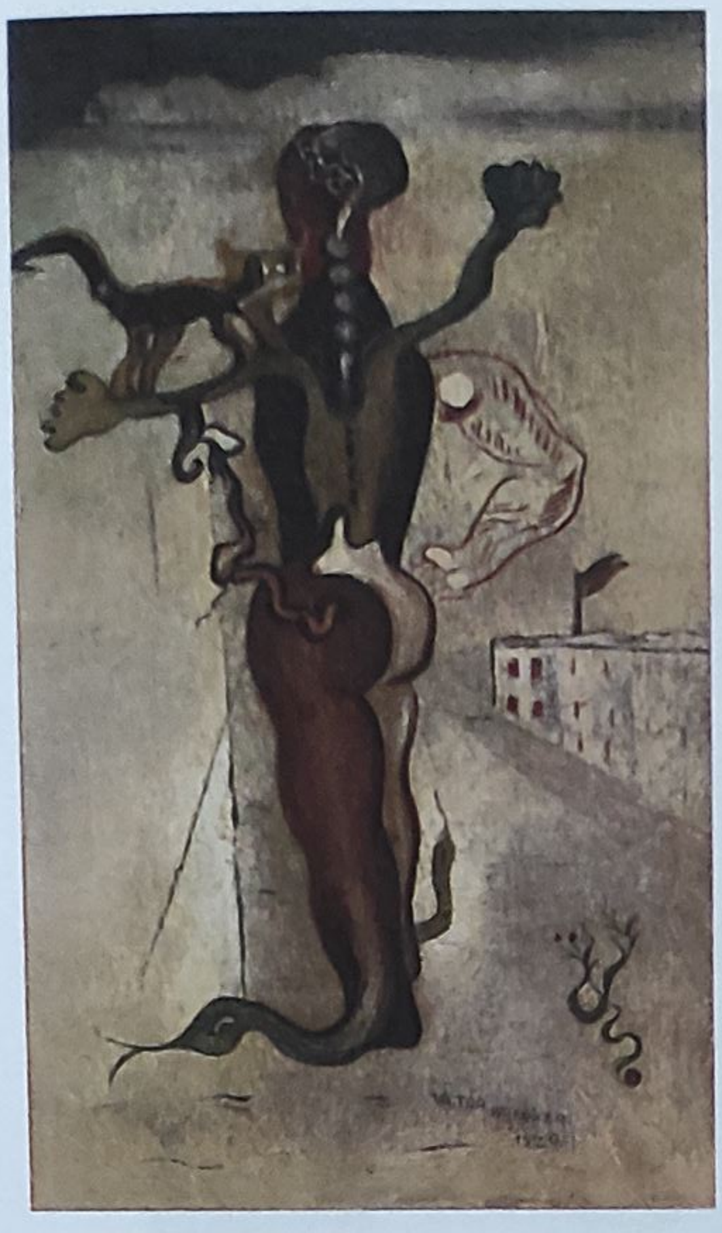
177. C. Michăilescu - *Interior de atelier* (1930)

178. C. Michăilescu - *Statui* (1930)

179. Marcel Iancu - *Privire in univers* (1931)

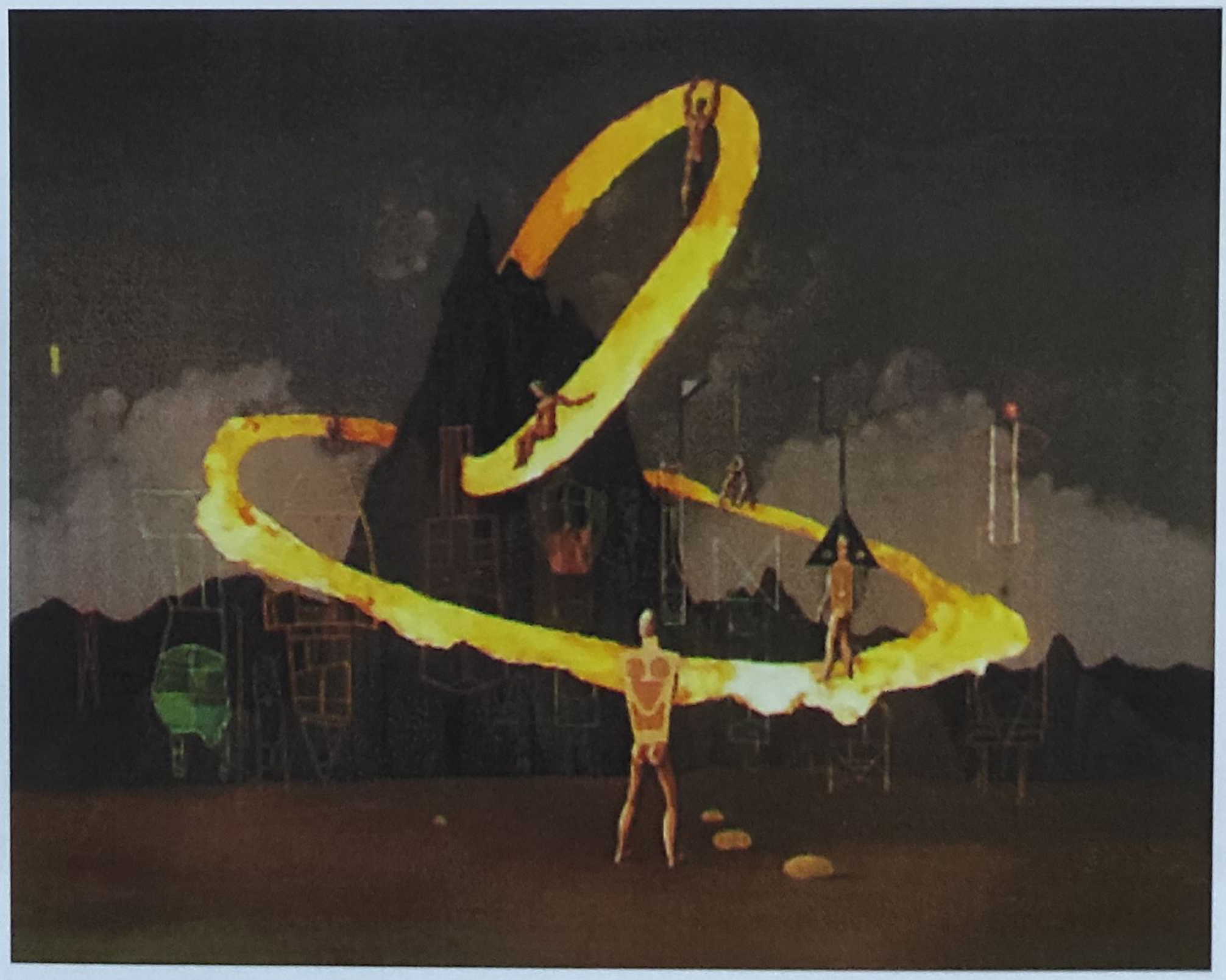
180. Marcel Iancu - *Peisaj cu copaci* (1930-1932)

181. Marcel Iancu - *Curtea cu rufe* (1930)



182. Victor Brauner - *Fără titlu* (1929)

183. Victor Brauner - *Oraşul mediumnic* (1930)

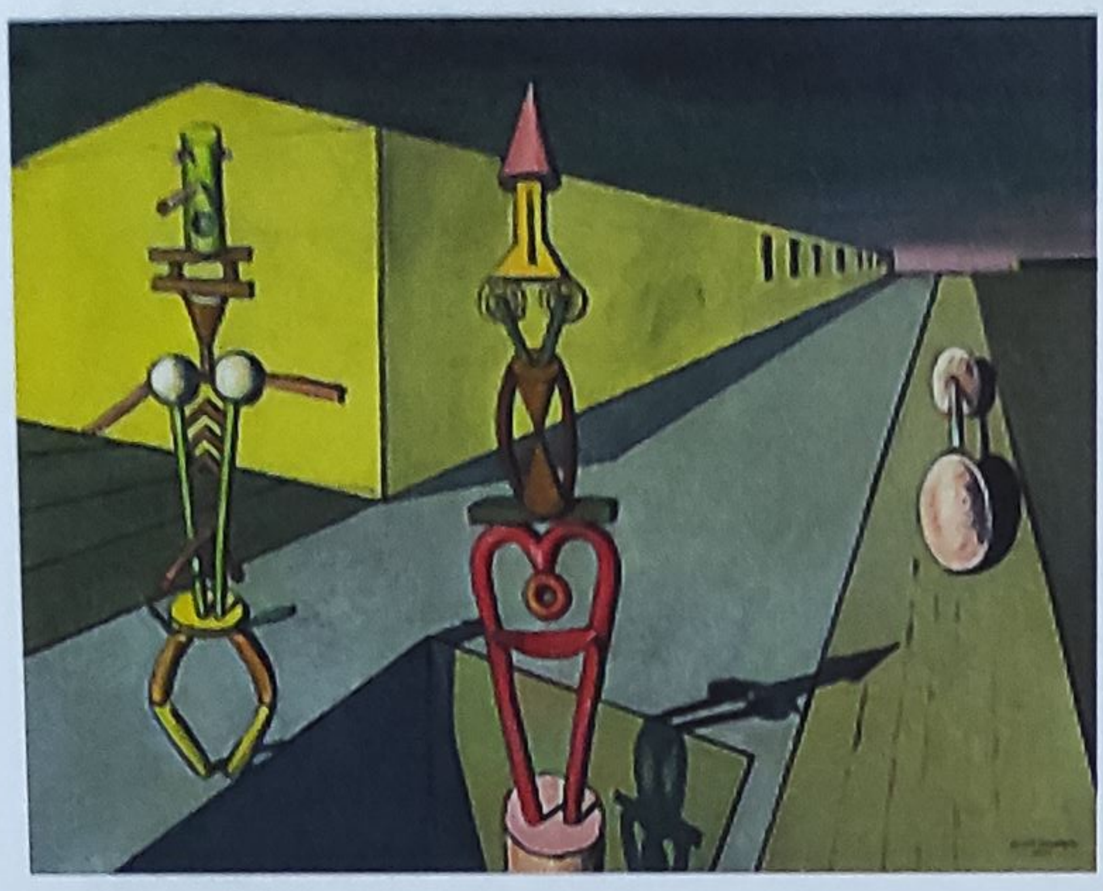


184. Victor Brauner - *Pasivitate curtenitoare* (1930)

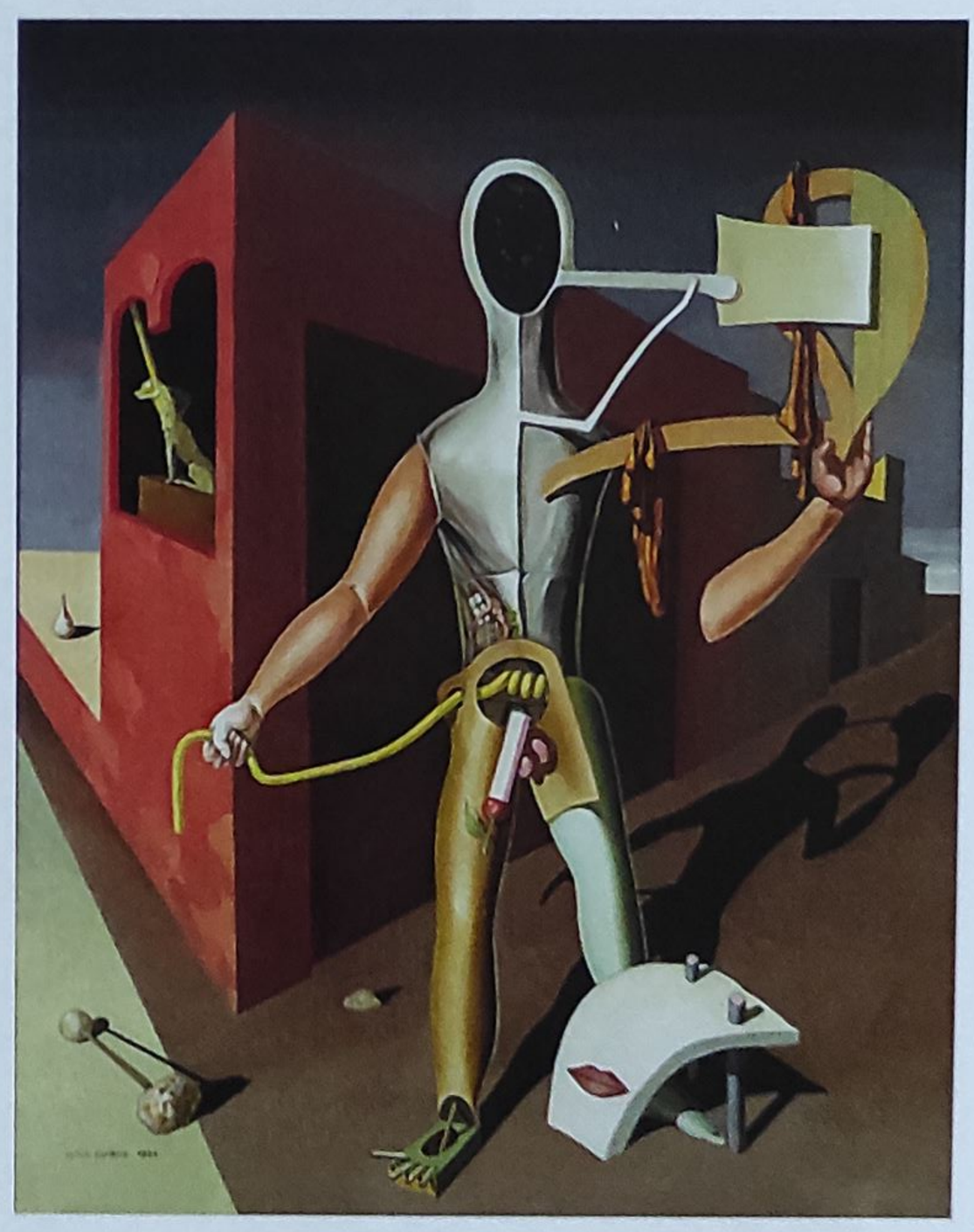
185. Victor Brauner - *Poarta II* (1932)

186. René Magritte - *Panoramă populară* (1926)

187. Max Ernst - *Fecioara pedepsindu-l pe pruncul Isus* (1926)



188. - 189. Victor Brauner - *Fără titlu* (1934)



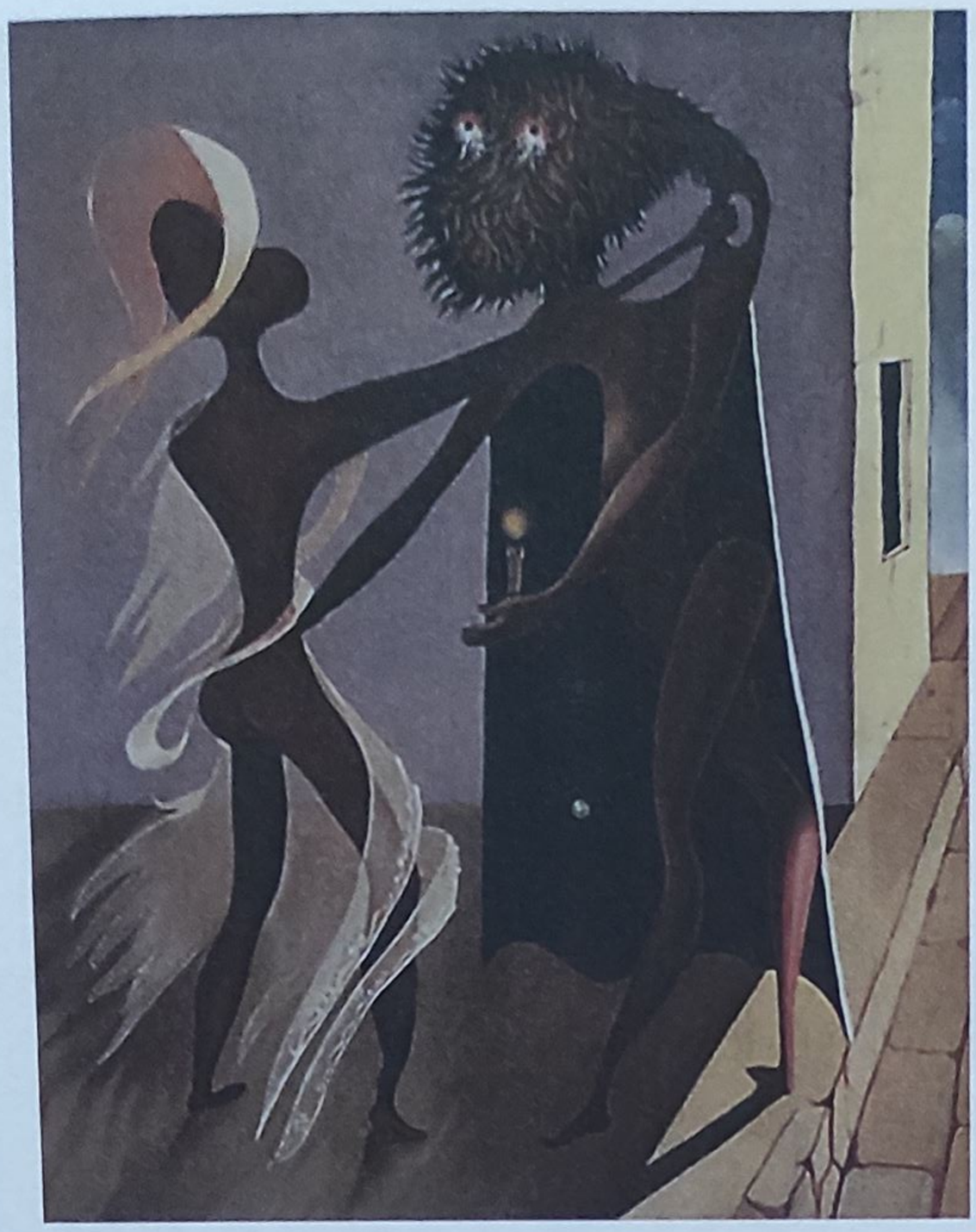
190. Victor Brauner - *Conspirație* (1934)

191. Victor Brauner - *Prestigiul aerului* (1934)

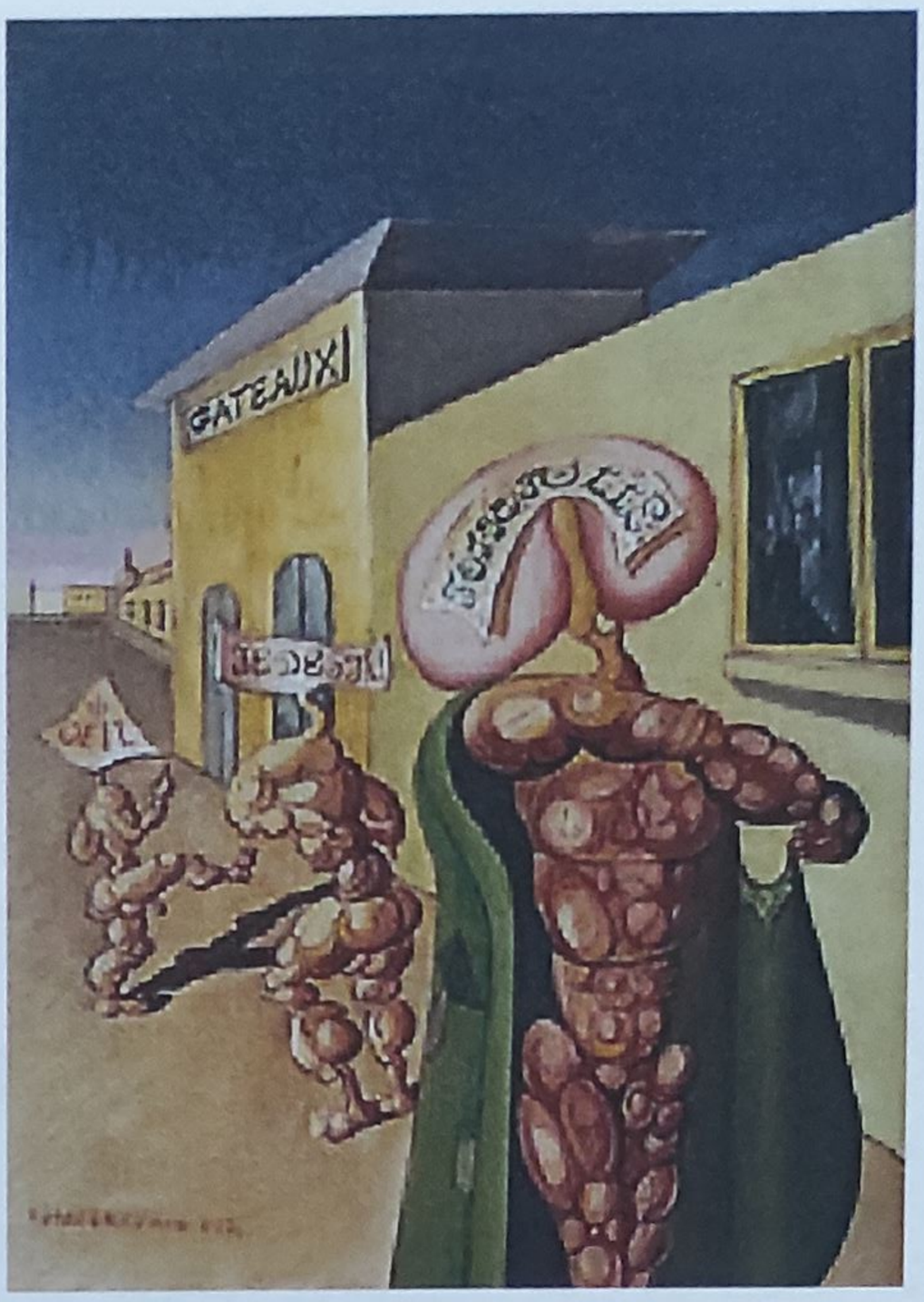
192. Victor Brauner - *Oraşul care visează* (1937)

193. Victor Brauner - *Trimisul* (1937)

194. Victor Brauner - *Modă* (1937)



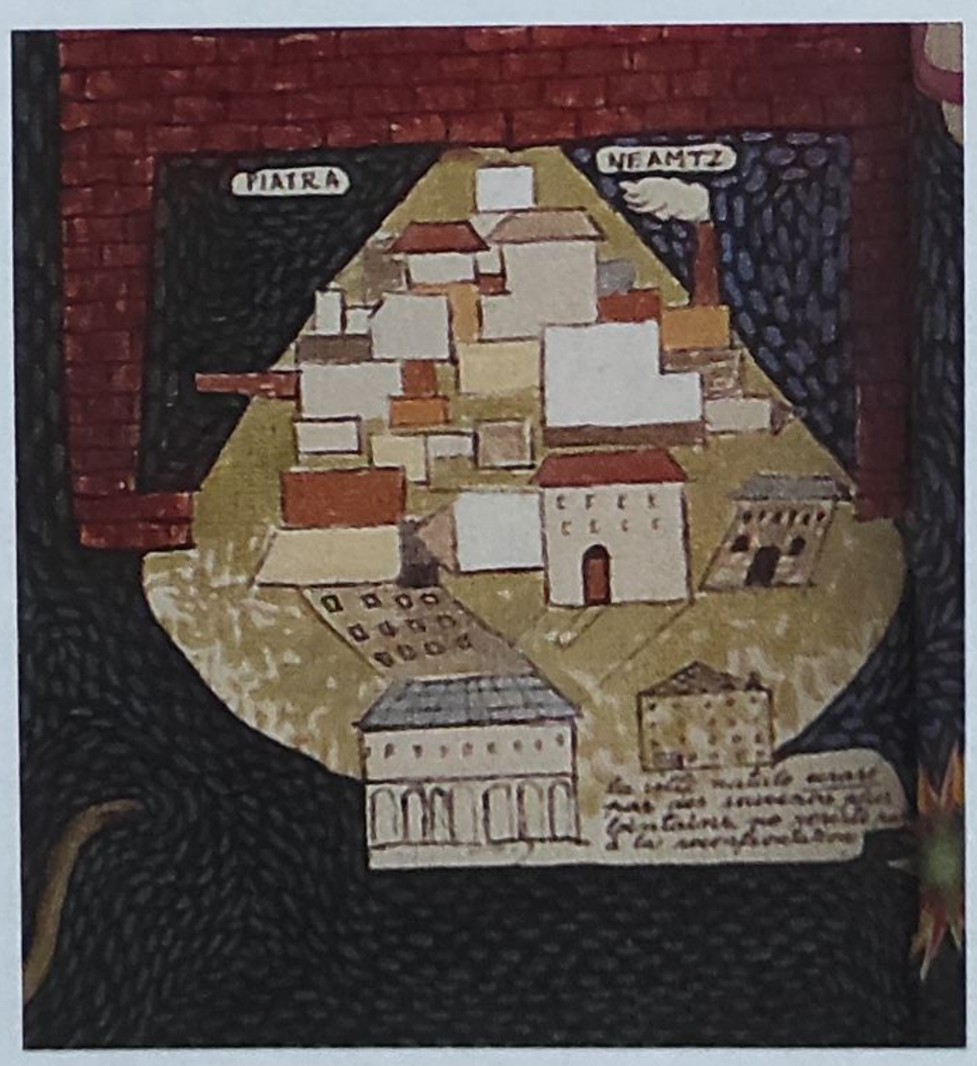
195. Victor Brauner - *Logodnica nopții* (1937)



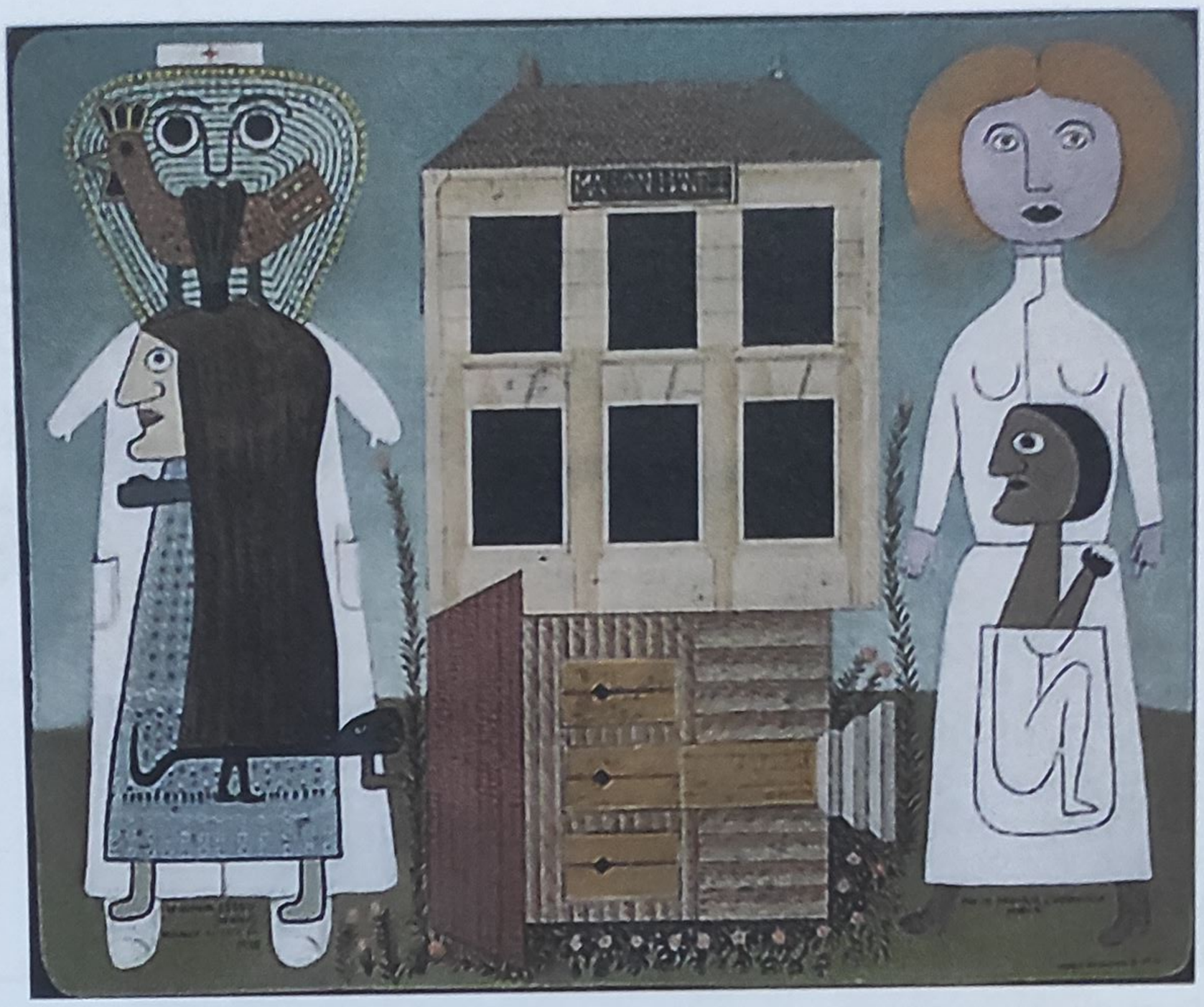
196. Victor Brauner - *Nebunie nebună* (1937)

197. Victor Brauner - *Tot în Tot* (1942)

198. Victor Brauner - *Ultratablou biosensibil* (1948)

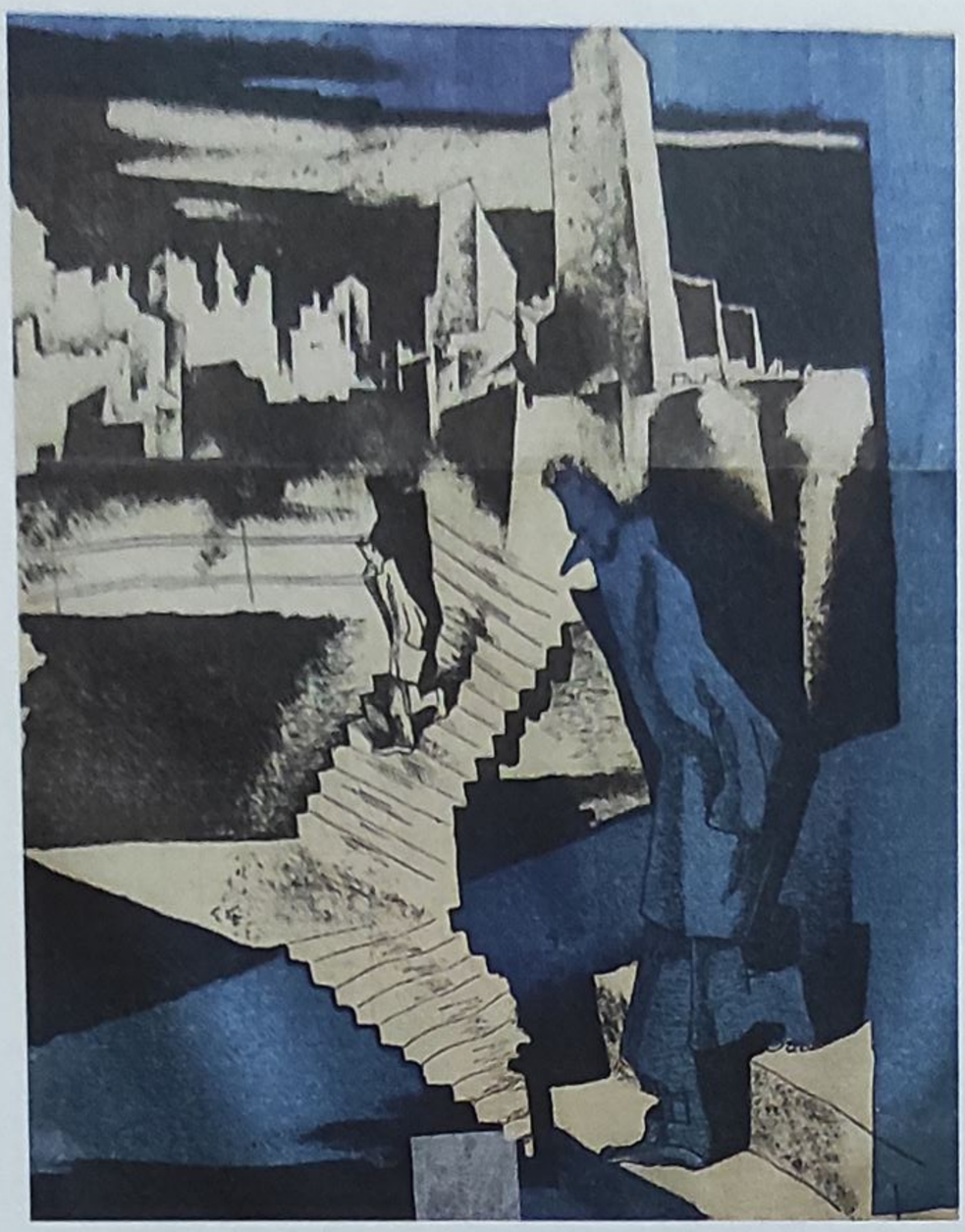


199. Victor Brauner - *Ultratablou biosensibil - detaliu* (1948)

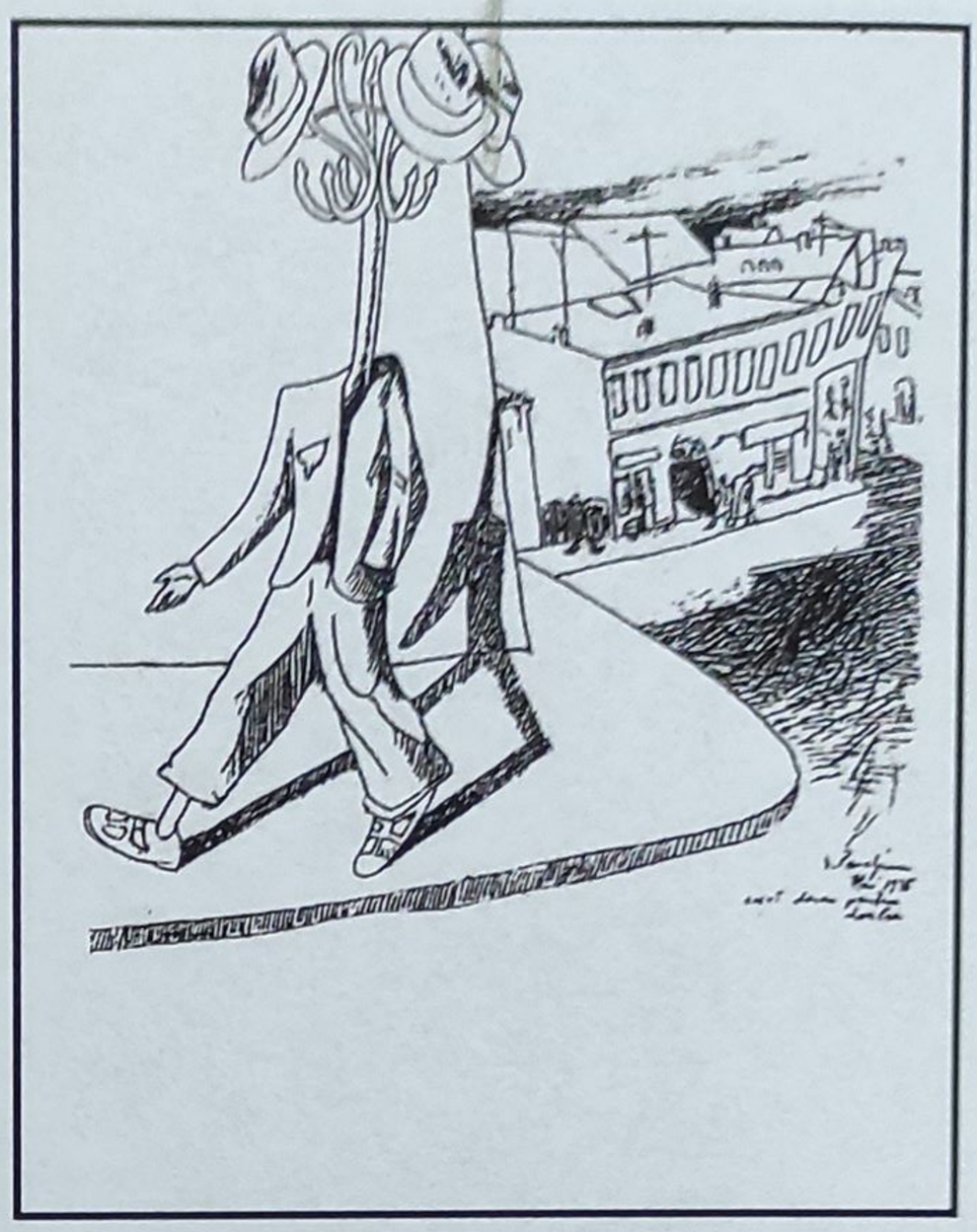


200. Victor Brauner - *Casa Bântuită* (1947)

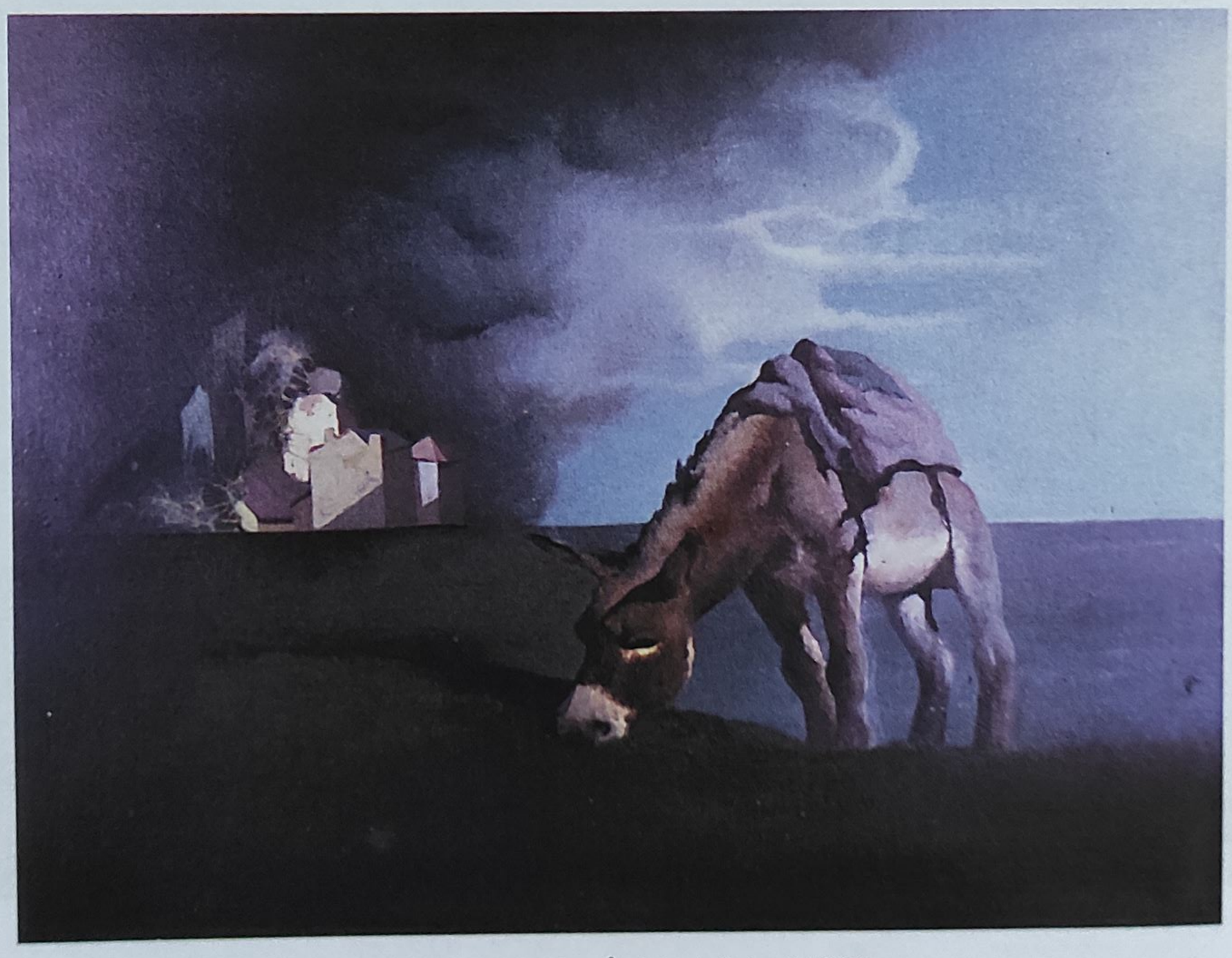
201. Victor Brauner - *Oraşul* (1950)



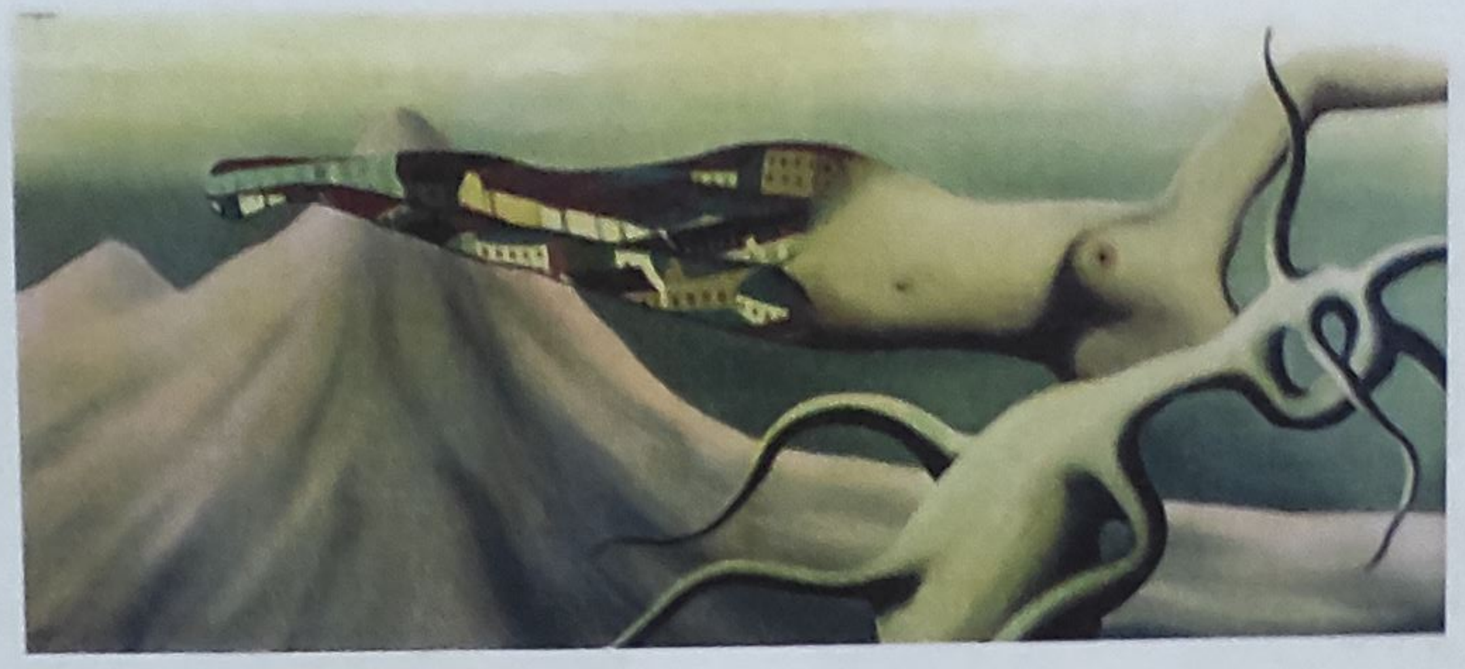
202. Jules Perahim - *Nopțile tentaculare ale oraşului* (1934)



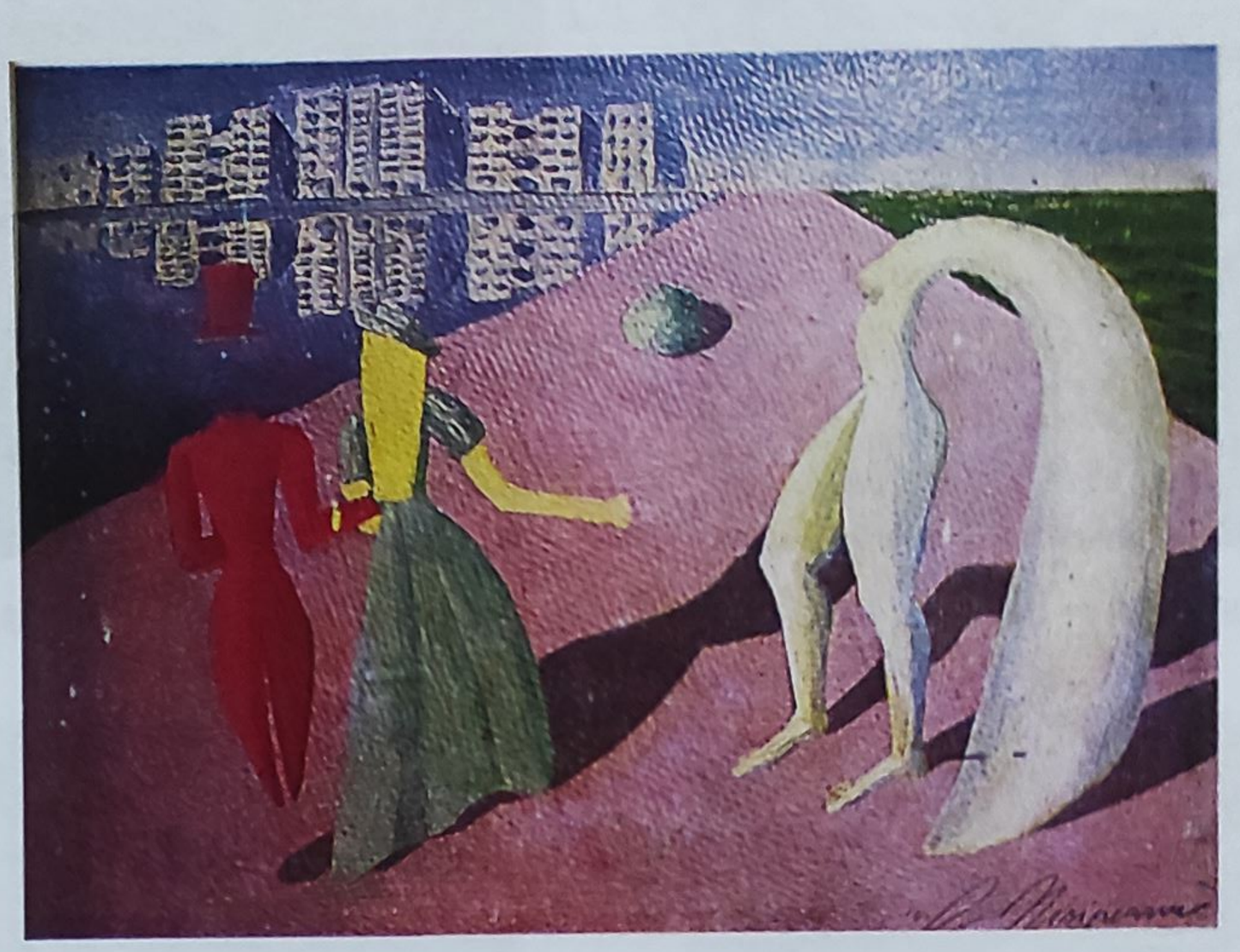
203. Jules Perahim - *Cuier* (1935)



204. Jules Perahim - *Înainte de furtună* (1939)



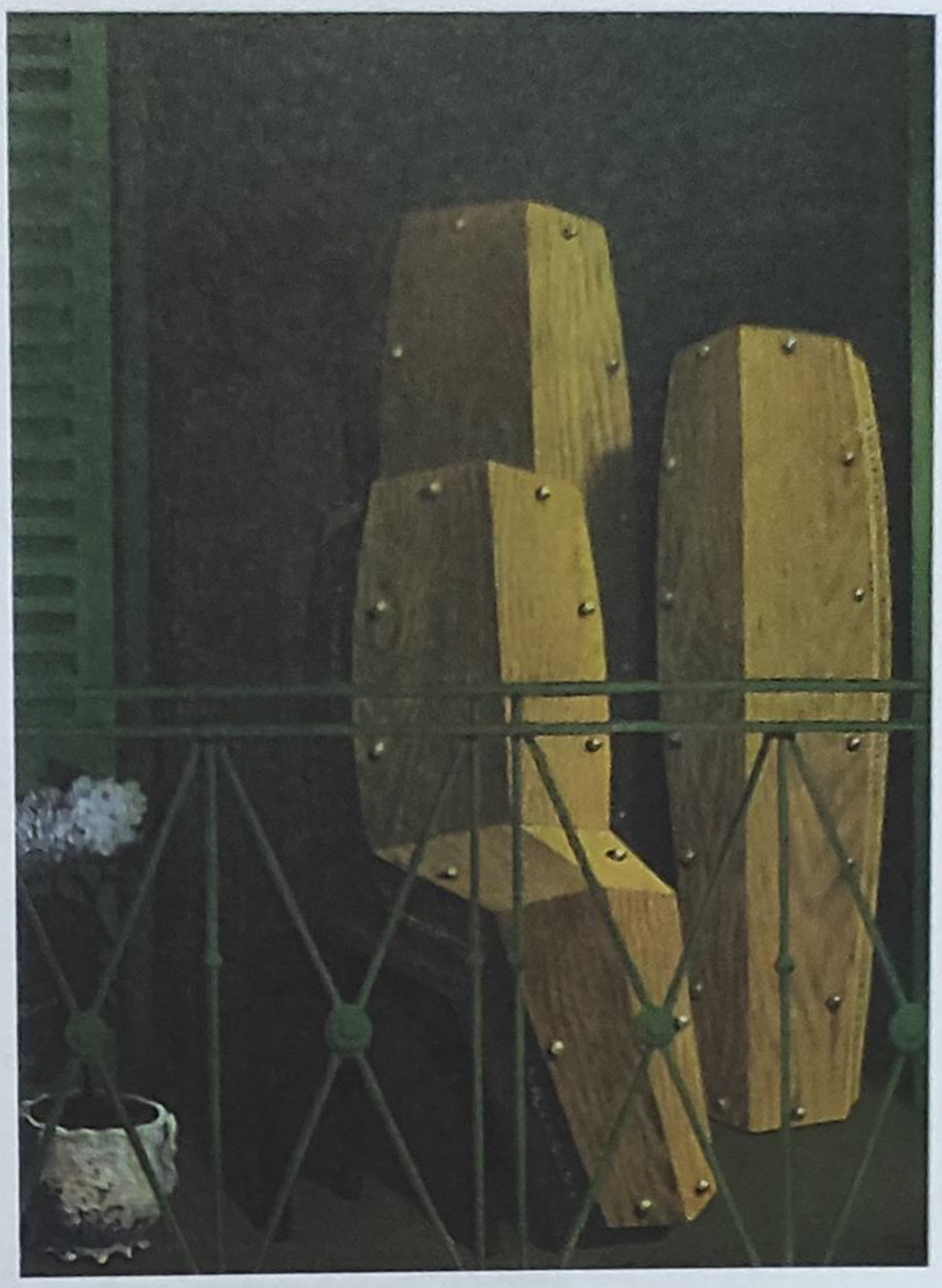
205. René Magritte - *Marile Călătorii* (1926)



206. Constantin Nisipeanu - *Coşmar*

207. M. H. Maxy - *Piața Sf. Gheorghe în cârje* (1935)

208. Edouard Manet - *Balconul* (1869)

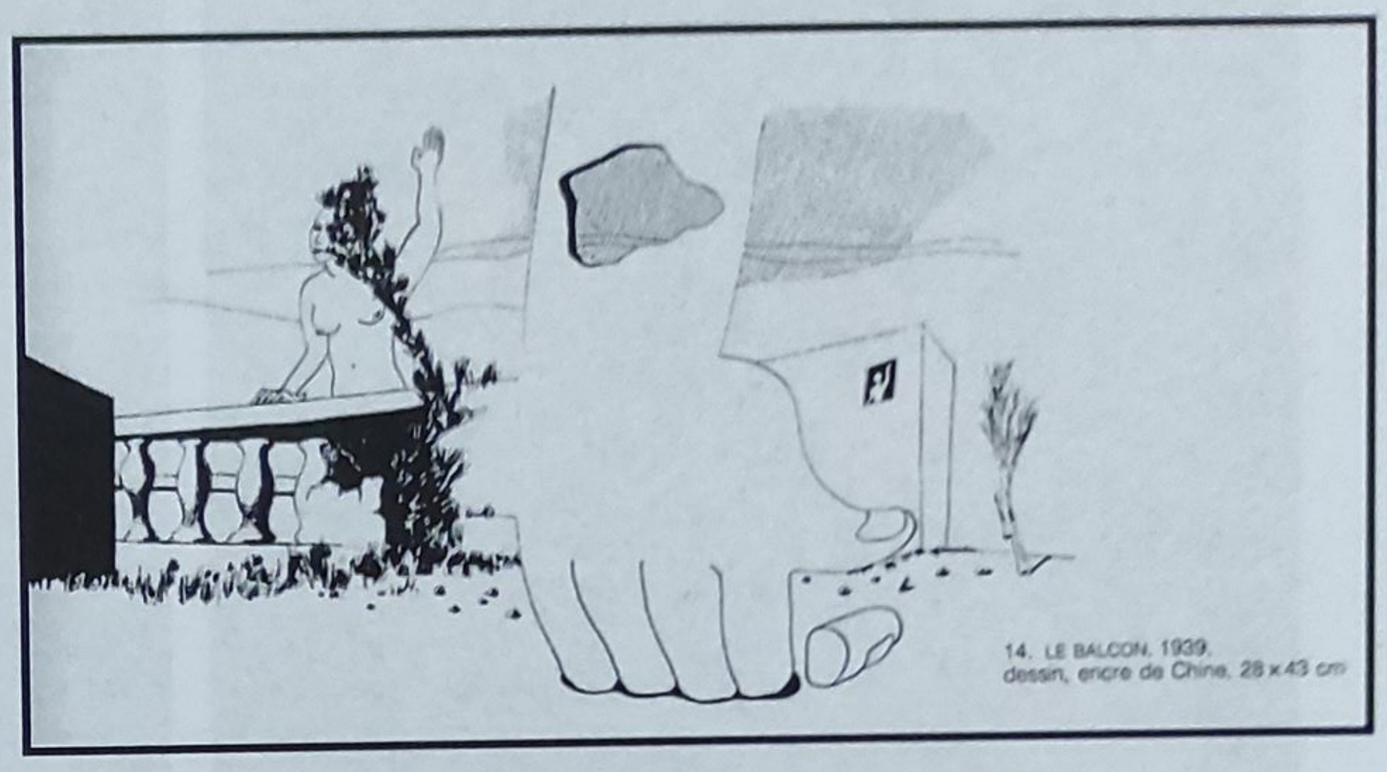


209. René Magritte - *Perspectivă. Balconul lui Manet* (1950)

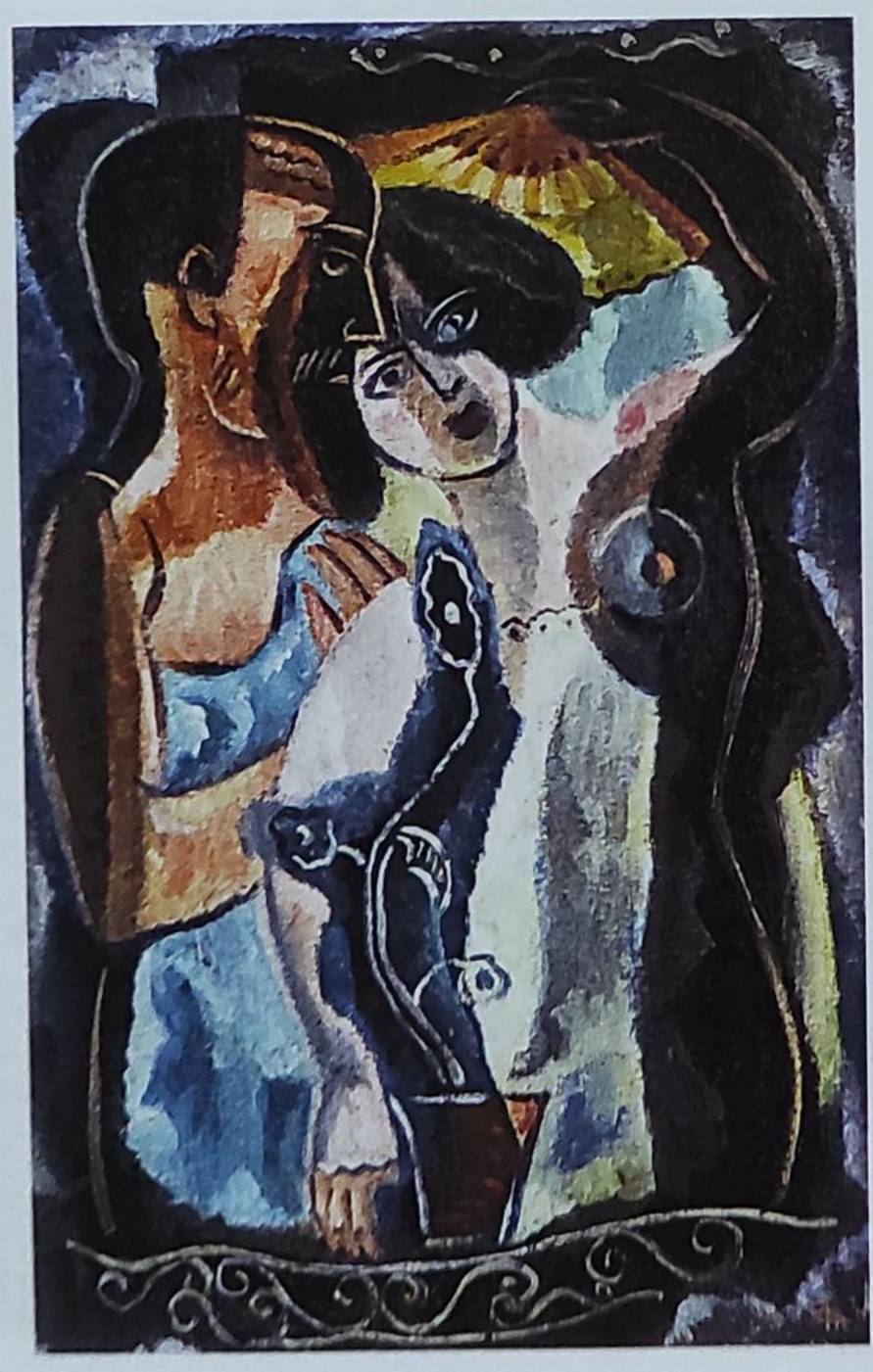
210. Giaccomo Balla - *Fetiță care aleargă pe balcon* (1912)

211. Gino Severini - *Impresii simultane (Fată - stradă - atmosferă)* (1913)

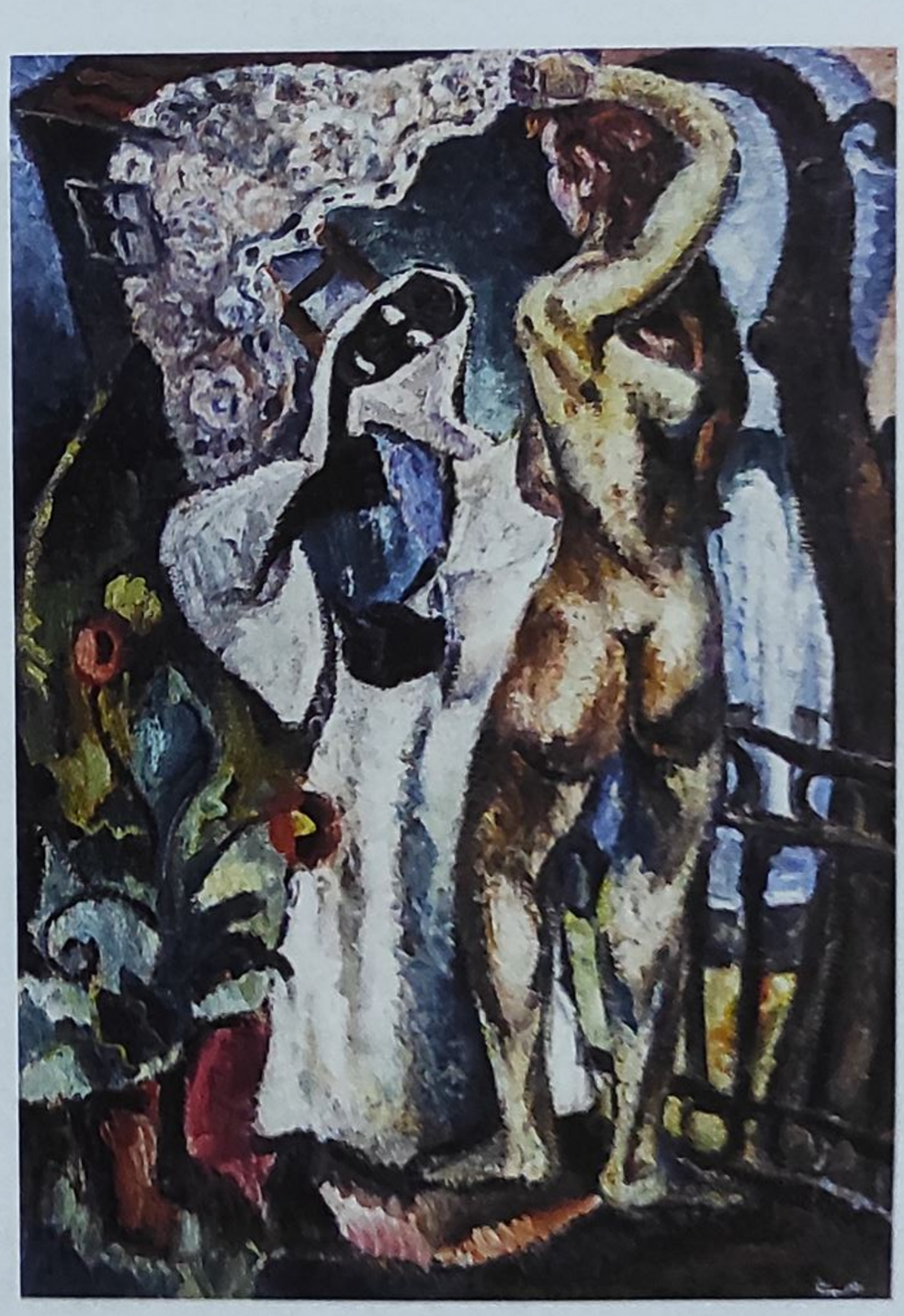
212. Albert Gleizes -
Bărbat pe balcon (1912)



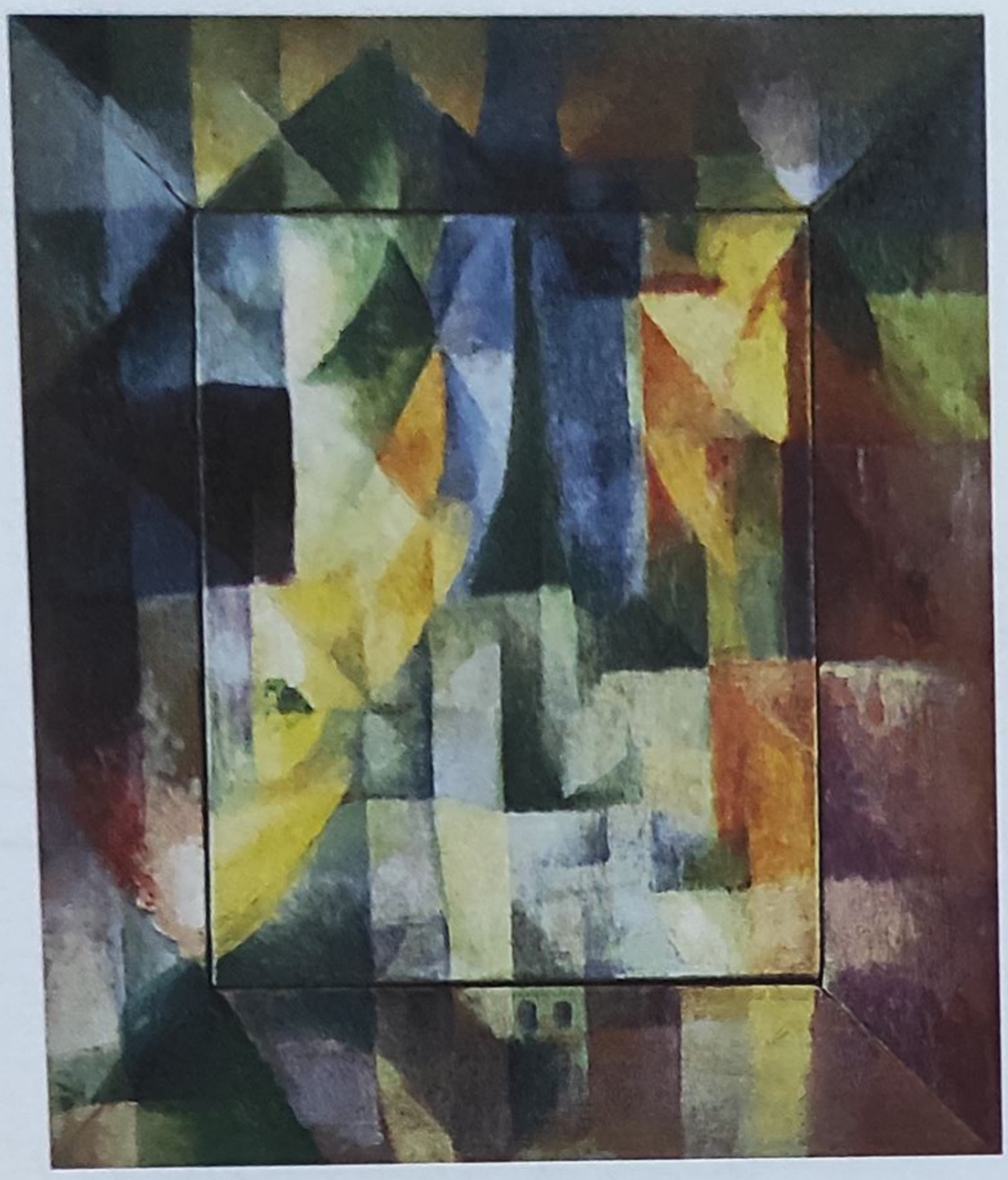
213. Jules Perahim - *Balconul* (1939)



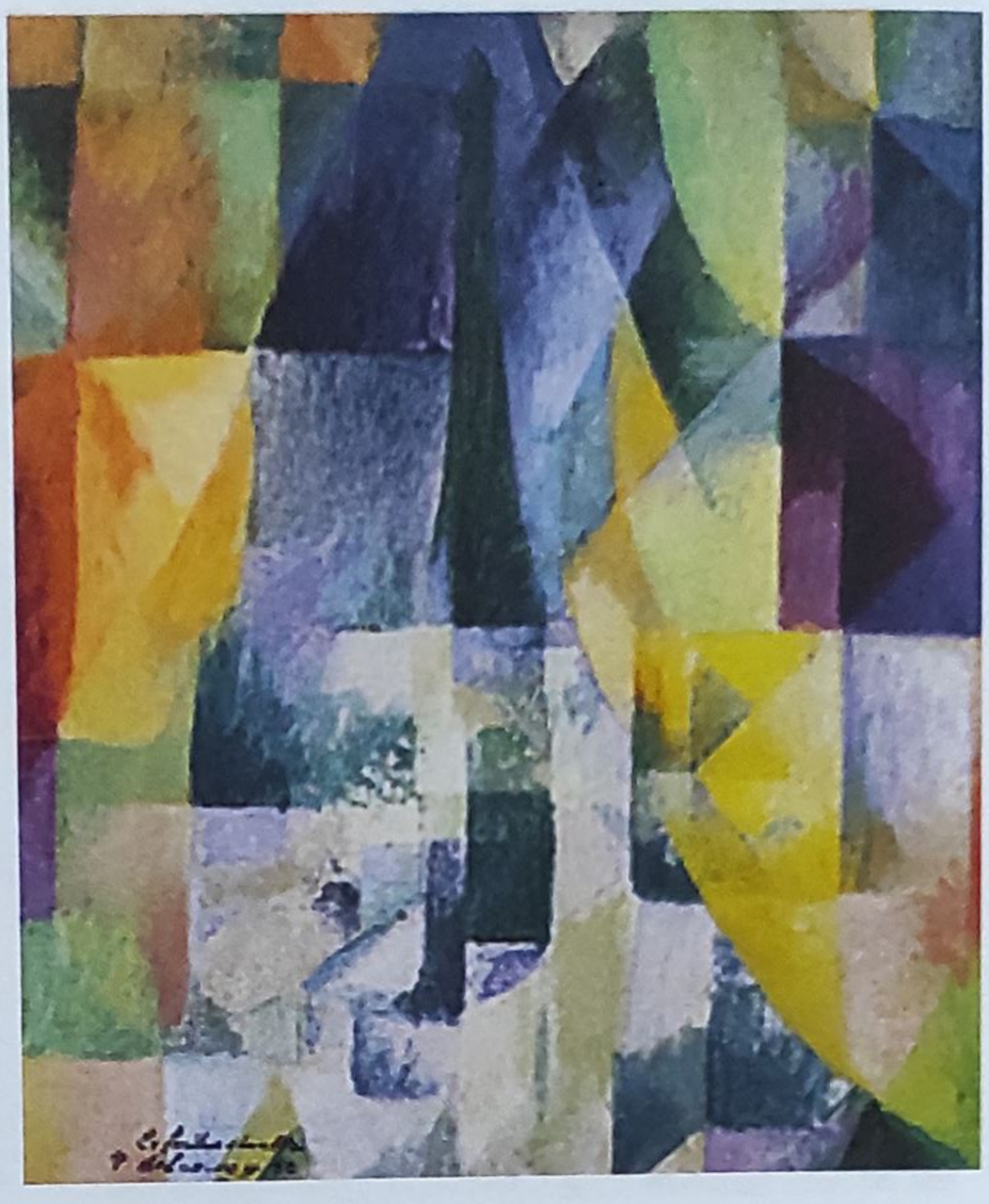
214. C. Michăilescu - *La Balcon* (1929)



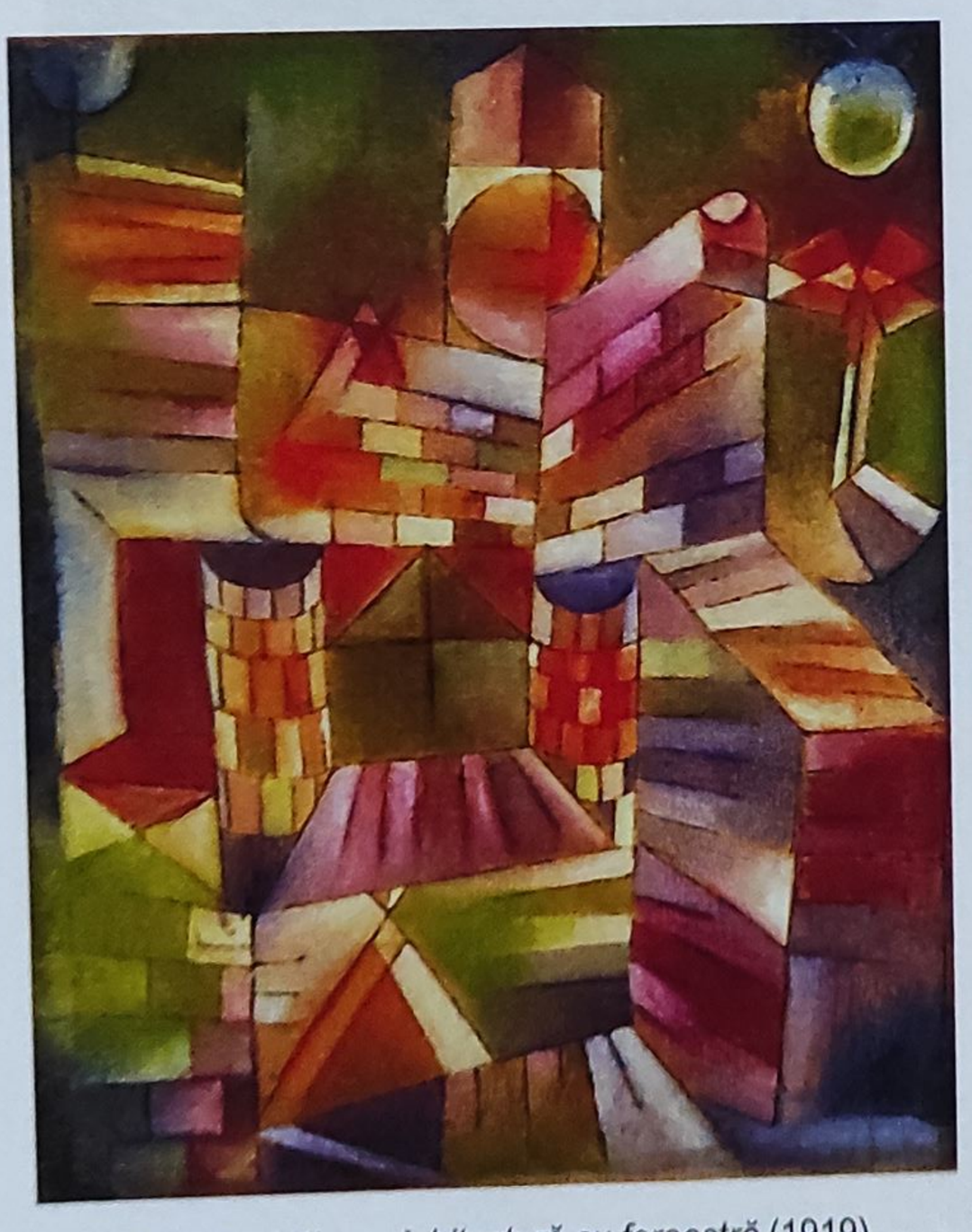
215. C. Michăilescu - *Cea mai nouă Olympia* (1930)



216. Robert Delaunay - *Fereastră asupra oraşului* (1912)



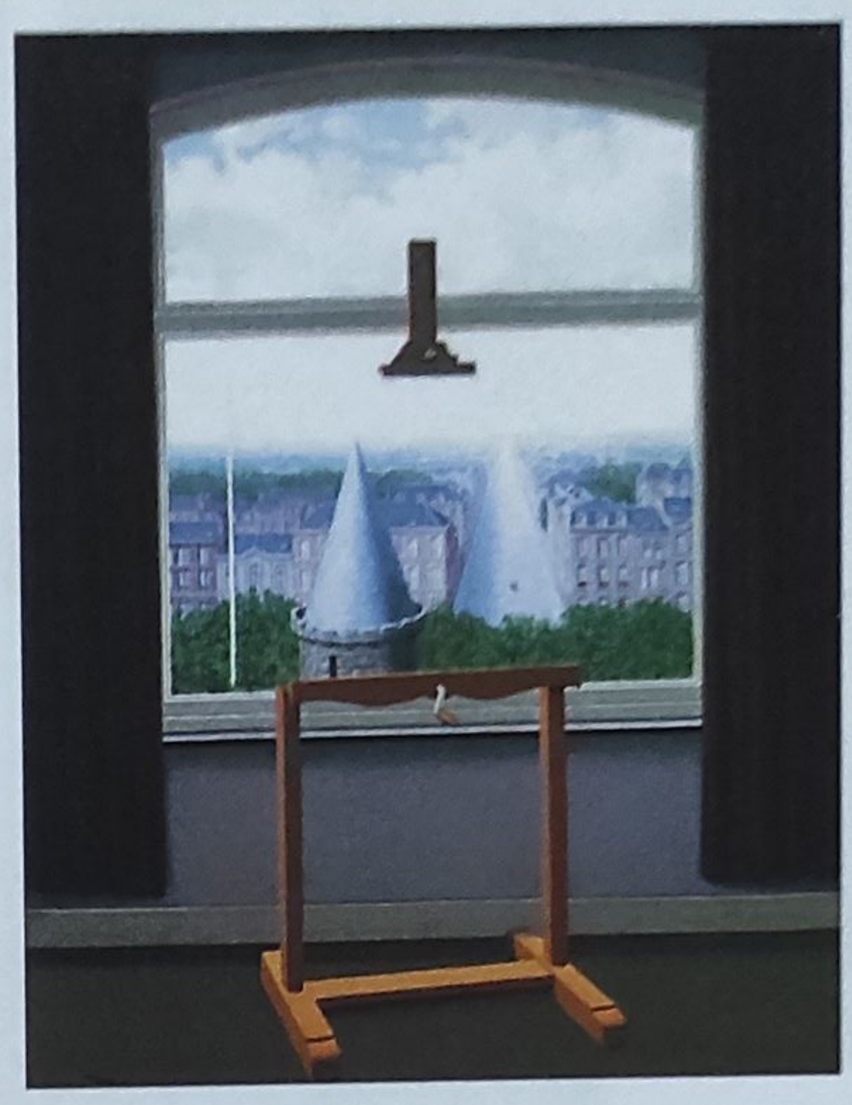
217. Robert Delaunay - *Ferestre simultane* (1912)



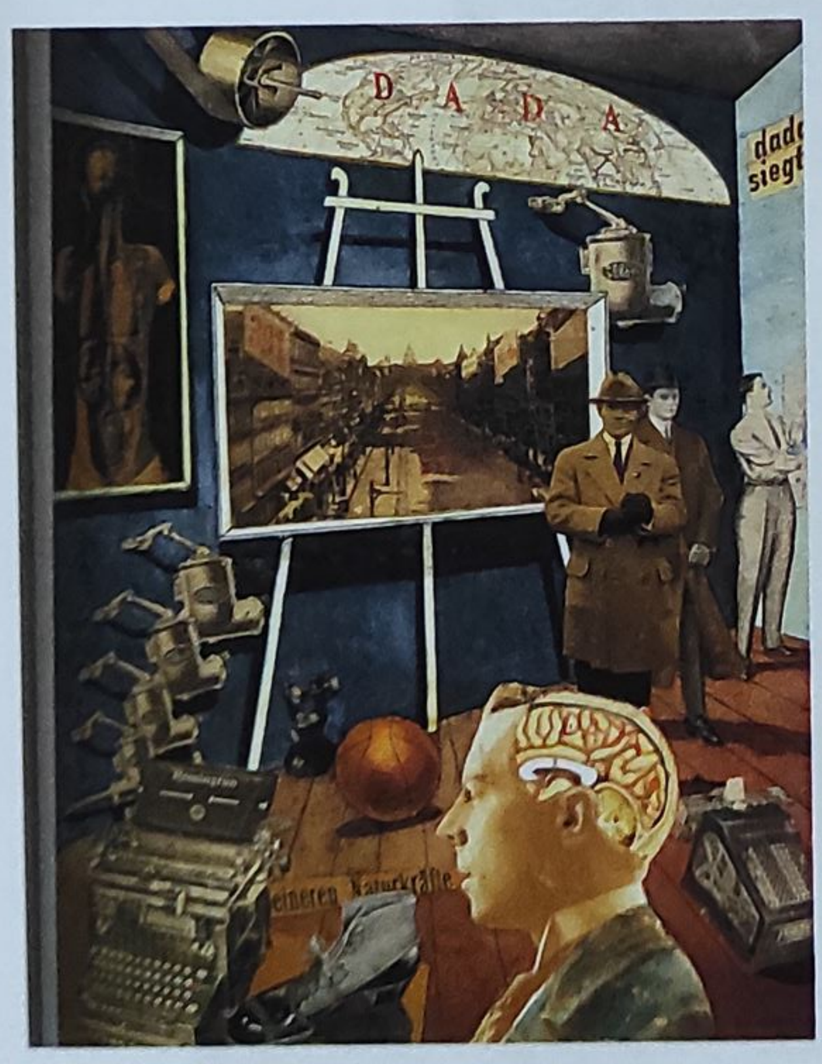
218. Paul Klee - *Arhitectură cu fereastră* (1919)

219. Paul Klee - *Printr-o fereastră* (1932)

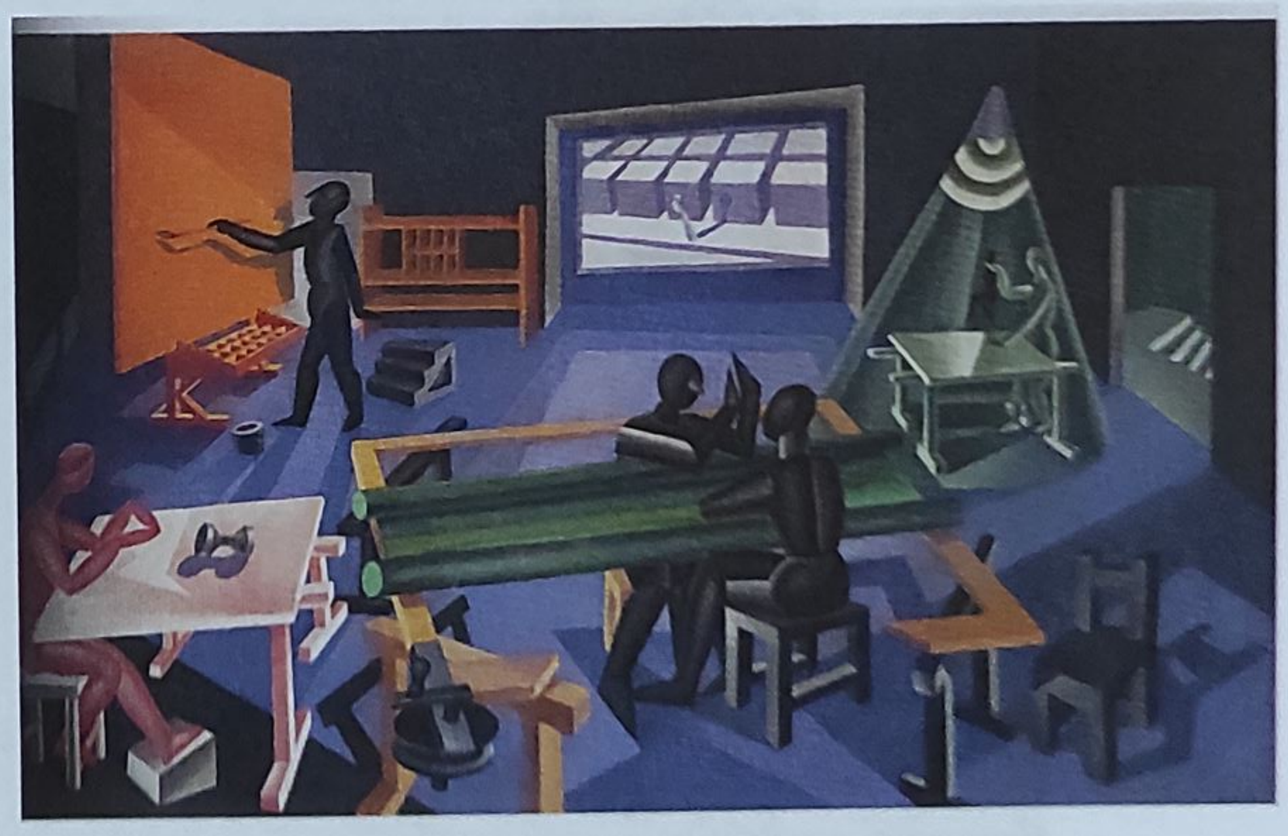
220. René Magritte - *Condiția umană* (1933)



221. René Magritte - *Plimbările lui Euclid* (1955)

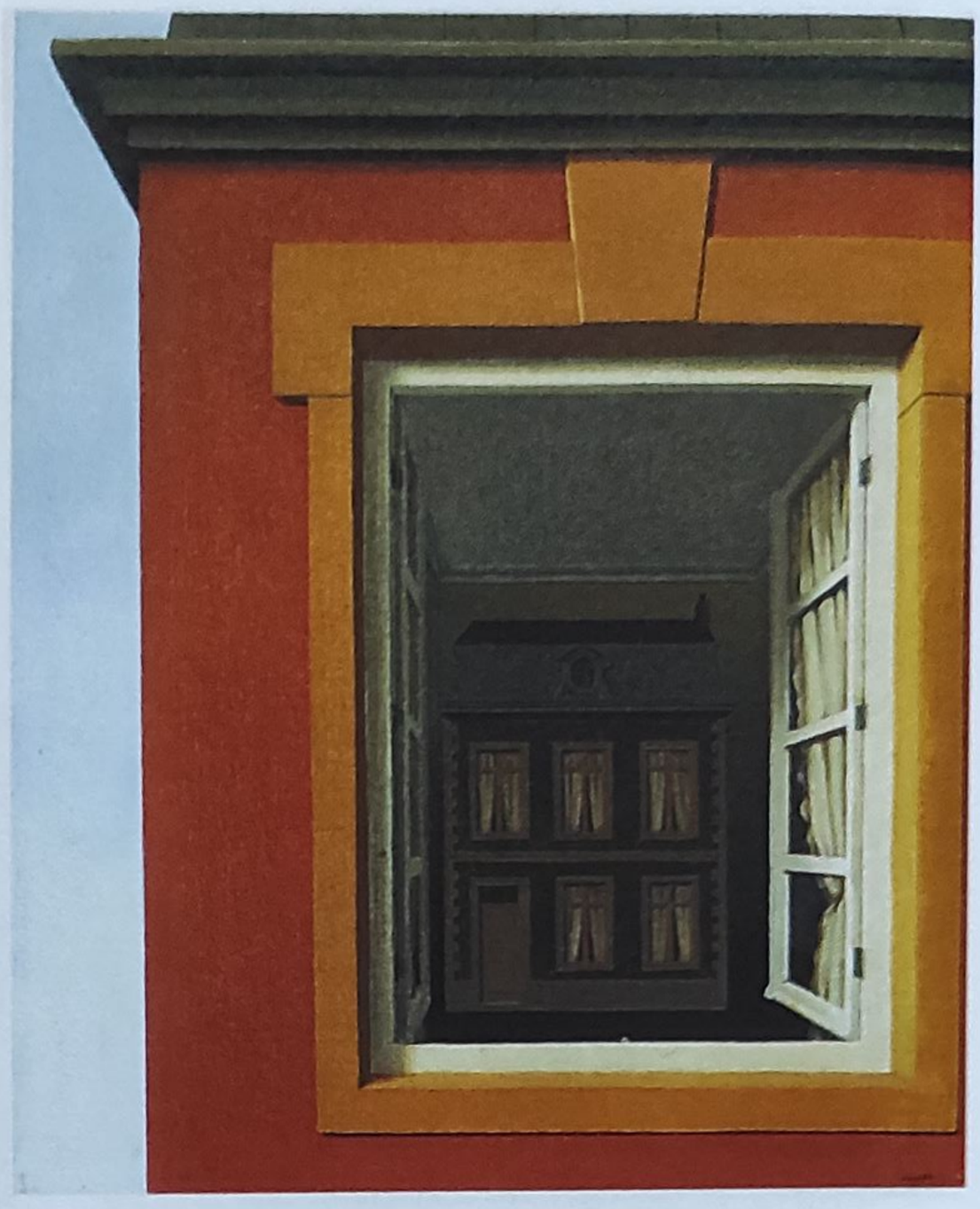


222. Raul Hausmann - *Dada arată* (1920)



223. Fortunato Depero - *Casa magului* (1920)

224. Giorgio de Chirico - *Casa în casă* (1924)

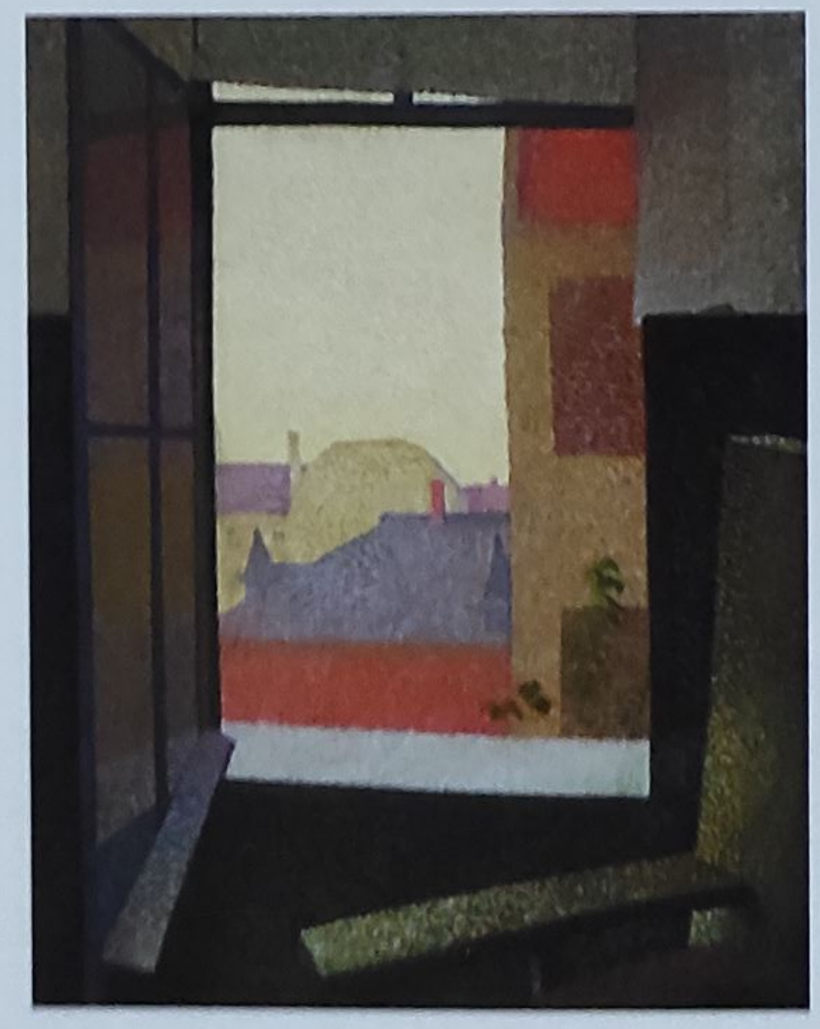


225. René Magritte - *Elogiu dialecticii* (1937)

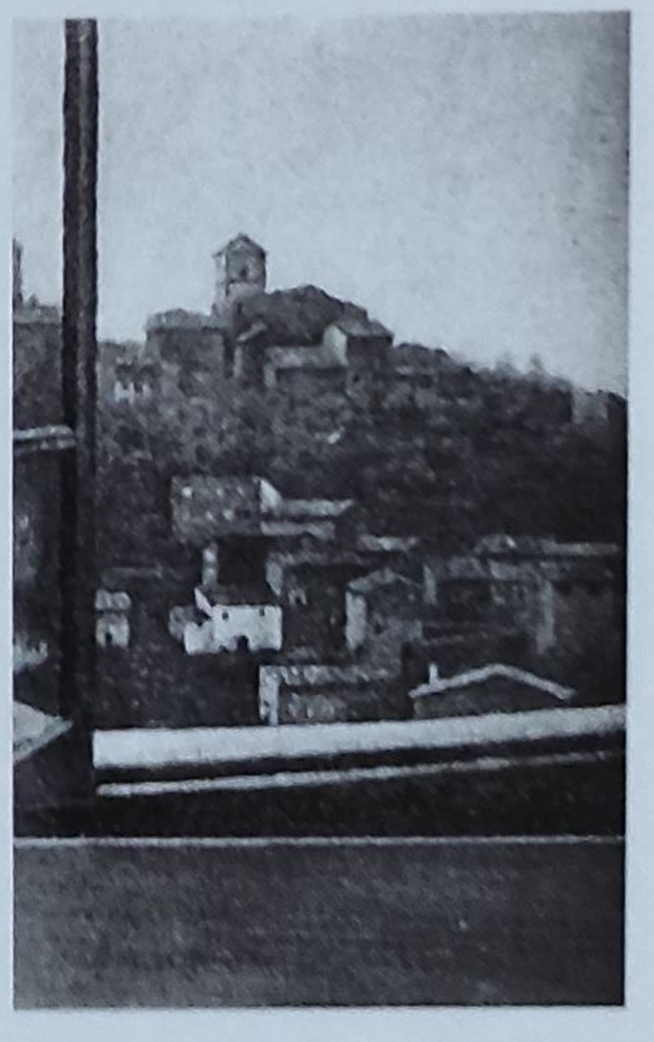
226. Paul Delvaux - *Fereastra*(1936)

227. René Magritte - *Ideea fixă (detaliu)* (1928)

228. René Magritte - *Cele şase elemente* (1929)



229. Arthur Segal - *Vedere pe fereastră* (1930)



230. Arthur Segal - *Vedere pe fereastră* (1933)

CAPITOLUL III

IMAGINEA ORAŞULUI REFLECTATĂ ÎN OPERA ARTIŞTILOR ROMÂNI DE AVANGARDĂ

„Ascultă pulsul bulevardelor şi motor svâcnind – inimă citadină”
(Ilarie Voronca – *Semnalizări* I)

Spre deosebire de țările Europei Centrale şi Occidentale, civilizația urbană românească nu s-a ridicat la acelaşi nivel de dezvoltare. Până la Unirea de la 1 Decembrie 1918, procesul de evoluție a oraşelor a fost diferit; în vreme ce, în Transilvania, eclectismul de origine austriaco-germanică, prin care s-a caracterizat modernizarea oraşelor de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, găsea o civilizație urbană bine conturată, profilată de burgul medieval, construit solid, în piatră, după un plan bine definit, în Regat, modernizarea oraşelor, care s-a produs în aceeaşi perioadă, reprezentată mai ales prin arhitectura eclectică de influență franceză, găsea o civilizație semi-rurală şi aşezări urbane haotic conturate. Industrializarea treptată şi avântul economic au condus, inevitabil, la evoluția urbană a oraşelor, iar amplele lucrări de modernizare care au fost demarate după criza economică din anii '30 ai secolului trecut au generat o dezvoltare urbană similară cu aceea a țărilor central şi vest-europene, mai ales prin calitatea arhitecturii româneşti practicate în acea perioadă.

Avangarda românească, al cărei act formal de naştere, *Manifestul activist către tinerime*, a fost publicat de Ion Vinea, la 16 mai 1924, în revista „Contimporanul", s-a născut în mediul citadin, iar spiritul acesteia a fost eminamente legat de viața urbană, chiar dacă oraşul era reprezentat de un târg de provincie, un burg medieval, de capitală sau de o metropolă europeană, cum era Parisul; avangarda a propus „oraşul ca instrument al progresului, ca laborator de experiență al utopiei sociale a schimbării lumii"[1]. Ruptura iremediabilă de cultura rural-tradițională pe care a produs-o această mişcare artistică nu a fost bruscă şi imprevizibilă. Ea a fost pregătită mai ales de curentul simbolist din literatura română, care a şi influențat, de altfel, primele versuri ale promotorilor avangardei româneşti, Tristan Tzara sau Ion Vinea.

Odată cu pătrunderea, în literatura română, a ciclului de *Tablouri pariziene* ale lui Charles Baudelaire sau a poemelor lui Verhaeren, s-a conturat o poetică modernă „a oraşelor", reprezentată mai ales de versurile simboliste ale lui Alexandru Macedonski (în *Rondelurile* sale), Ştefan Petică ori Mihai Săulescu (în poemul *Oraşul*)[2].

Poeții şi mai ales pictorii avangardişti români au preluat şi au ridicat la nivel european spiritul citadin al culturii noastre, prin câțiva reprezentanți de

marcă, dintre care Tristan Tzara, Marcel Iancu, Ilarie Voronca, Victor Brauner sau Arthur Segal, care, după cum scria Ion Vinea, „s-au înscris în străinătate alături de precursorii artei ce reprezintă cu adevărat veacul nostru până mai ieri inexprimabil”[3].

Opinia noastră este că niciodată poezia şi plastica românească nu au fost mai sincrone cu lirica şi pictura europene şi mai cunoscute în lume decât în momentul avangardei istorice; modernismul românesc, acuzat adesea că este importat, a devenit, odată cu avangarda, un modernism „de EXPORT. Pentru întâia dată am dăruit ceva străinătății care recunoaşte”[4].

ELEMENTE CITADINE PREAVANGARDISTE ÎN POEZIILE LUI TRISTAN TZARA ŞI ION VINEA

Peste debutul celor trei corifei ai avangardei româneşti, Tristan Tzara (S. Samyro), Ion Vinea (I. Iovanaki) şi Marcel Iancu în revista „Simbolul", pe care au editat-o ei înşişi, în anul 1912, s-a trecut adesea cu multă uşurinţă, fără a se zăbovi mai mult asupra talentului şi maturităţii pe care le anunţa deja arta celor trei liceeni, asupra solidei lor educaţii culturale care reieşea din primele poezii publicate, precum şi asupra extraordinarei deschideri pe care o manifestau faţă de noile curente artistice europene.

Originea lor citadină, precum şi educaţia urbană pe care a primit-o, fiecare dintre ei, în familie, subiecte asupra cărora ne-am referit în capitolul precedent, s-au manifestat încă de la începuturile lor artistice. Astfel, I. Iovanaki (numele real al lui Ion Vinea) a debutat, în primul număr al revistei „Simbolul", cu poezia *Cetate moartă*, o sensibilă traducere a poeziei *La ville morte* de Albert Samain: „Nelămurită-n zarea pustiei monotone / Cetatea fără ziduri şi fără-ntărituri / Se-afundă-n somnul ultim al vechei Babilone / Sub marmoreu zăbranic de albe surpături"[5]. Această „prelucrare" din limba franceză a conturat, încă din zorii carierei sale literare, cel puţin două laturi ale talentului său: rafinamentul poetic intelectualist, care a fost remarcat încă de la primele sale versuri, precum şi harul său de traducător, activitate în care va excela mai ales după cel de-al doilea război mondial, când avea să se refugieze în opera lui Edgar Allan Poe şi William Shakespeare. Într-un *Sonet* scris în acelaşi an, 1912, dar publicat abia în volumul *Ora fântânilor* (1967), revenea termenul *cetate*, ca metaforă a însingurării şi a recluziunii intelectuale: „Răpus de veac şi oameni şi retras / în sinea mea şi-n gând ca-ntr-o cetate"[6].

Debutul lui Samuel Rosenstock (S. Samyro) din revista „Simbolul" s-a remarcat, dincolo de imaginaţia proaspătă şi debordantă, care descria în versuri de o muzicalitate ieşită din comun scene feerice de basm (în poeziile

Poveste şi *Dans de fee*) şi prin crearea, în poezia *Cântec*, a unei atmosfere de tristeţe citadină; poezia trebuie plasată, fără discuţie, în sfera de influenţe minulesciene, „de la tiparul strofic şi cadenţa oarecum mecanică a versurilor, la alegorismul majusculelor şi simbolistica destul de naivă a culorilor”[7], însă prefigura şi poezia bacoviană din volumul *Plumb*.

Interiorul camerei iubitei, din poezia *Cântec*, unde ploaia lovea ritmic în ferestre, a fost redat de pictorul Henri Weisselberg, care urma să deschidă o expoziţie, al cărei vernisaj era anunţat pe ultima pagină a revistei, într-un desen realizat în contururi delicate, care însoţea poezia. Ploaia sugera, tânărului poet, scurgerea timpului, uitarea şi estomparea iubirii: „Plouă .../ Plouă Timpul în cadenţe la fereastra dragii mele ... / Plouă ... / Şi iubirea noastră trece / Ca şi Timpul care bate la fereastra dragii mele”[8]. Noua sensibilitate citadină, exprimată prin filieră simbolistă de viitorul poet dadaist, se manifesta prin tristeţea „filozofică” a fenomenelor naturale, de neconceput într-un spaţiu rural; redarea tinerei fete, aşezată în faţa unei ferestre, într-o atitudine de visare tristă, cu o carte deschisă în mână şi cu ochii aţintiţi spre un ghiveci de flori, introducea două simboluri care aveau să devină recurente în poezia şi în pictura de avangardă: fereastra şi ghiveciul cu flori; în operele de avangardă, ghiveciul cu flori simboliza „grădina” mutată într-un spaţiu interior urban (sau, cum vom vedea în alte reprezentări plastice, pe balcon). Dincolo de stângăciile inerente vârstei şi lipsei de experienţă poetică, imaginea Timpului care „plouă în cadenţe” creată de viitorul Tristan Tzara este foarte proaspătă şi sugestivă: „Plouă ... / Şi e noapte ... / Iar iubirea noastră moare ... / Ploaia plânge la fereastră ... / Vântul cânt-o psalmodie ... / Plouă Timpul în cadenţe la fereastra dragii mele... / Plouă ...”.

Deşi critica literară a dezavuat, la unison, versurile publicate de viitorul Tristan Tzara în revista „Simbolul” (opiniile lui Ovid S. Crohmălniceanu au fost printre cele mai vehemente: „În paginile acesteia Samyro minulescianizează, dând iama prin toată recuzita simbolistă. […] Franc spus, poeziile sunt proaste”[9]), poetul însuşi, renegându-şi, mai târziu, într-o scrisoare adresată lui Saşa Pană, primele poezii („nu fiindcă sunt simboliste, cum spui tu, ci fiindcă sunt […] efectiv lipsite de interes”[10]), atmosfera de târg de provincie creată mai ales în poezia *Cântec* avea să revină în poeziile ulterioare, compuse în limba română.

Semnalarea, în cel de-al treilea număr al revistei „Simbolul”, a volumului lui Albert Gleizes şi Jean Metzinger *Despre cubism*[11], prima lucrare teoretică despre acest curent artistic, abia apărută la Paris, constituie o dovadă a extraordinarei deschideri a celor trei tineri spre noile curente de avangardă europene, precum şi dorinţa lor de a fi la curent cu actualitatea artistică de dincolo de graniţe.

Universul citadin din poeziile lui Tristan Tzara create în perioada 1912-1915, înainte de plecarea la Zürich, este acela al unui mic oraş de

provincie. Desprinderea poetului de simbolism era evidentă, stilul său dobândind accente acut moderniste, care nu i-au scăpat lui George Călinescu, când afirma: „Presimțirea dadaismului e în aceea că, ocolind raporturile ce duc la o viziune realistă, poetul asociază imagini neînchipuit de disparate, surprinzând conştiința”[12]. Aceste versuri care reprezintă, de altfel, singurele poezii scrise în limba română de viitorul scriitor dadaist au fost strânse de Saşa Pană într-un volum publicat în anul 1934 (volum republicat, cu adăugiri, în anul 1971).

În poezii precum *Vacanță în provincie* (publicată în revista „Chemarea”, la 11 octombrie 1915), *Vino cu mine la țară*, *Înserează*, *Duminecă*, *La marginea oraşului*, *Poemă modernă* (rămase în manuscris şi publicate ulterior, în revistele româneşti de avangardă), atmosfera deprimantă a târgurilor de provincie era creată prin metafore izvorâte din sensibilitatea unui tânăr care îşi amintea deja cu tristețe, dar şi cu nostalgie, de locurile natale. Casa din copilărie „în construcție cu ramuri uscate, ca păianjenii, în schele” se înălța „în ceruri cu seninătate/ Până când norii ți-or sluji de perdele” (*Vino cu mine la țară*), din ospiciu țipetele năvăleau „ca şerpii domesticiți din lada de menajerie” (*Duminecă*), pe străzi alerga „vântul ca un câine fugărit” (*Tristețe casnică*) şi plângea „în hornuri cu toată desnădejdea unui orfelinat” (*Duminecă*), iar pe deal, la marginea localității, „crescu cimitirul ovreiesc – din bolovani / Mormintele ca viermii se târăsc” (*Vino cu mine la țară*); un mod de a evada din acest spațiu urban fără orizont era sugerat, de tânărul poet, prin moarte: „Vreau să mă sfârşesc încet de-alungul țării” (*Vino cu mine la țară*) sau „Plec să mor departe într-un han / Într-un oraş unde să nu mă ştie nimeni” (*Nocturnă*).

Locuitorii patriarhalului orăşel de provincie erau fetele „de pensionat”, îmbrăcate „în negru, guler alb”, care defilau „în şiruri lungi pe stradă” (*Duminecă*), „domnul în negru”, care trecea pe stradă „cu fetița / Bucuria cerşetorilor la înserare” (*Vacanță în provincie*) sau un bărbat care stătea aplecat peste pod şi fluiera „în apă fără gânduri” (*Duminecă*). Atmosfera idilică, tributară încă poeziei tradiționale, care îl determina pe poet să exclame: „La noi e cald şi bucurie ca şi când se nasc la stână mieii”, „La noi e linişte ca şi când se-adapă caii la fântână” (*Duminecă*) era întreruptă, pe alocuri, de versuri ce dezvăluiau, cu o uimitoare maturitate, siguranța şi fericirea vieții în familie, care îi va lipsi atât de mult, după plecarea din țară: „Şi în fiece privire-i câte-o casă părintească [...] / Cu mese bune cu surori mai mici / Cu ghiveciuri de flori la fereastră” (*Duminecă*), dar şi de imagini neaşteptate, de asocieri inedite, care prevesteau versurile dadaiste: „Sufletul meu e un zidar care se-ntoarce de la lucru / Amintire cu miros de farmacie curată” (*Vacanță în provincie*).

În poezia *Înserează*, scrisă în anul 1913, la Mangalia, Tristan Tzara a realizat o imagine picturală extraordinară, în care farmecul de poveste al

anticului port de la malul mării se împletea cu spiritul imprevizibil şi cu dorința de a şoca a tânărului poet. În lumina crepusculară a amurgului, întoarcerea pescarilor din larg pare desprinsă dintr-o veche gravură: „Se întorc pescarii cu stelele apelor / împart bucate săracilor, înşiră mătănii orbilor"; libertatea asociativă ia apoi proporții delirante: „împărații ies în parcuri la ora asta care seamănă cu vechimea gravurii / şi servitorii fac baie câinilor de vânătoare / lumina-şi îmbracă mănuşi / deschide-te fereastră – prin urmare / şi ieşi noapte din odaie ca sâmburul de piersică"; în atmosfera de vrajă semi-nocturnă, dorința poetului răsună neaşteptat, luând „forme bufone, deliberat *antilirice*"[13]: „- Hai în parcul comunal / Să stăm până o cânta cocoşul / Să se scandalizeze oraşul [...] / Să plecăm, să plecăm"[14]. Henri Béhar remarca, pe bună dreptate, faptul că, deşi începutul acestei poezii este „în mod manifest simbolist, partea a doua care cântă cu simplitate iubirile juvenile nu este atât de depărtată de anumite intermedii de Apollinaire"[15]; de altfel, Tristan Tzara şi-a tradus în limba franceză această poezie, pe care a recitat-o la Cabaret Voltaire; totodată, ea a fost publicată în numărul 46 al revistei „Contimporanul", numărul care lansa actul de naştere al avangardei româneşti.

O altă modalitate de a evada din urbea de provincie, în afară de moarte, era *plecarea*. Docarul (neologism preluat în forma cvasicorectă englezească), ca şi tema *gării*, o temă simbolistă care a fost preluată de poezia şi de pictura de avangardă (s-a analizat deja acest *topos* în pictura futuristă, dar şi în tablourile lui Giorgio de Chirico) ofereau tânărului poet pretextul de a părăsi pentru totdeauna meleagurile unde a văzut lumina zilei şi unde a copilărit: „Dogkarul galben ne aşteaptă în fața gării / În mine se rup trestii cu foşnet de hârtie" (*Vino cu mine la țară*).

După plecarea lui Tristan Tzara la Zürich, unde avea să se lanseze în aventura care i-a adus o faimă mondială, poetul nu a mai scris în limba română şi nu a mai revenit în țară decât de două ori, cu ocazia unor conferințe, o dată în anul 1920, după instalarea sa la Paris şi apoi în toamna anului 1946; de aceea universul citadin pe care l-a creat în versurile sale din adolescență, scrise în limba română, cu talentul său debordant şi cu stângăcia proprie vârstei, poate fi considerat, în mod simbolic, spațiul idilic, învăluit în vraja copilăriei, de unde a pornit să cucerească marile capitale ale lumii. După cum afirma Şerban Cioculescu, „se simte în poeziile din prima tinerețe ale lui Tristan Tzara o şarjă împotriva tradiției, o vervă a notațiilor neprevăzute şi uneori plastice, o căutare a impresiilor groteşti"[16]; desprinderea de poezia simbolistă a versurilor de debut este evidentă, poetul găsindu-şi, într-un interval foarte scurt, un stil propriu, definit de Ovid S. Crohmălniceanu drept un „ton blazat, neutru, subtextual, ironic la adresa tuturor formelor de scriitură poetică"[17].

Multe dintre aceste poezii au fost traduse de Tristan Tzara în limba franceză, „adaptate" stilului dadaist şi declamate, după cum s-a văzut, la seratele de la *Cabaret Voltaire*; alteori, el a reluat fragmente întregi din poemele româneşti, pe care le-a tradus şi le-a introdus în poezii noi (de pildă în volumul *De nos oiseaux*, apărut în anul 1923); filonul românesc al operei lui Tristan Tzara a fost, aşadar, mult mai puternic decât s-a bănuit, a fost ca un creuzet în care s-a plămădit lirica sa în limba franceză. De altfel, chiar Tristan Tzara a recunoscut importanța pe care au avut-o primele versuri, în limba română, asupra creației sale dadaiste, atunci când nu a fost de acord cu titlul ales de Saşa Pană pentru volumul editat în anul 1934, *Poeme de dinainte de Dada*, motivând că acesta ar indica „un soi de ruptură în persoana mea poetică", ruptură care „la drept vorbind n-a existat niciodată, căci a fost o continuitate prin zguduiri mai mult sau mai puțin violente şi hotărâtoare"[18]. Şi unul dintre exegeții poetului dadaist, Serge Fauchereau, a remarcat, printre primii, importanța poemelor scrise de Tristan Tzara în limba română, afirmând că „poemele dadaiste existau înainte de dada"[19].

După instalarea sa la Paris, Tristan Tzara avea să-şi amintească de atmosfera sufocantă a oraşelor de provincie (după ce trăise şi experiența zürichează, unde, oricât de efervescentă fusese viața citadină în perioada dadaistă, aceasta nu se putea compara cu tumultul metropolei franceze): „Ce avantaj ai să trăieşti singur, într-un oraş mic? După zece ani de lentă reflectare, care m-au subminat precum truda obscură a microbilor, pot răspunde: Niciunul. [...] Am trăit ani întregi, inert, într-un orăşel care mi-a absorbit vitalitatea"[20]. Pe de altă parte, viața agitată din capitala franceză, oraş pe care l-a numit „buricul luxului", îi oferea un climat propice creației: „Circulația şi zgomotul marilor oraşe au devenit un complement indispensabil slăbiciunilor mele nervoase. Ochii mei au nevoie de această distracție impersonală, picioarele, brațele şi creierul meu nu funcționează decât dacă sunt înconjurate de o agitație similară. Din acest stimulent, în aparență cerebral, s-au născut inițiativele mele cele mai îndrăznețe"[21].

Până la plecarea prietenilor săi, Tristan Tzara şi Marcel Iancu din țară şi până la editarea unei noi reviste, „Chemarea", în anul 1915, Ion Vinea a dus o intensă activitate jurnalistică şi a publicat nu puține poezii, în care s-au conturat diferite ipostaze ale peisajului citadin.

Imaginea nocturnă a oraşului l-a atras în mod deosebit pe tânărul poet. Fie că era vorba de un oraş de munte scăldat în lumina amurgului, din care autorul surprindea esențialul: „Înserare în oraşul dintre munți: / liniştea se taie-n plopi şi-n vilele ascuțite, / sângele pe țigle se cojeşte" (*Din umbră*[22]); sau că era un „port vechi" care „doarme la capăt de destin", cu „farurile stinse şi brațele de

diguri / înfrânte de-aşteptare sub cerul vechi şi gol", dintr-o poezie dedicată lui Marcel Iancu[23]; deşi tânărul poet era încă tributar referinţelor mitologice şi civilizaţiilor antice, dorinţa lui de libertate şi de înnoire era explicită: „Căci vânt prielnic trece prin suflet de năieri / şi-i vreme ca, departe de ţărmuri monotone, / chemaţi de amăgirea de Urbe şi Didone, / să spintecăm talazul legendelor de ieri" (*Părăsire* [24]). Într-o altă poezie, scrisă în acelaşi an, urbea care se desfăta, în noaptea de vară, căpăta măreţia unei nave, prefigurând astfel imaginea oraşului din poezia *Cosmopolis* „parcurile cântă / Oraşul e fericit / şi plin de viaţă ca pânzele de vânt" (*Cântec de noapte*[25]). După cum remarca Şerban Cioculescu, în această poezie Ion Vinea s-a folosit „pentru prima dată de versul liber şi alb", el manifestând nu „numai o încercare prozodică nouă, dar se leapădă de poezia din ajun, pe care o înglobează în sistemul falselor măsuri[26]. În fine, tăria şi liniştea nopţii şi-au pus pecetea peste întregul oraş adormit: „Oră unică de singurătate / toată cetatea doarme / zidurile sunt albe şi străzile se pierd în somn / grădinile şi-au legănat fiorul, au şoptit / şi au tăcut!" (*Oră unică de singurătate*[27]). Într-un alt poem, *Să aşezăm seara*, scris în acelaşi an, 1917, oraşul de provincie surprins la lăsarea întunericului revenea în amintire, provocând sentimente de visare şi de nostalgie: „Să aşezăm seara aceea de demult / şi să luminăm storurile amintirii: / Ţii minte – toate casele aveau grădini / şi încremenise tăcerea luminată"; imaginea nocturnă a urbei părea vrăjită, liniştea şi pacea care se coborau peste peisajul citadin erau ca nişte mesageri ai ordinii divine, care determinau pe „toată lumea" să fie „la rostul ei": „Peste acoperişuri a început atunci / să cânte rar orologiul din cer / şi luna curgea peste casele din zinc / şi străzile străluceau ca gârlele"; nemişcarea întregului tablou citadin nocturn era întreruptă, de scurte vibraţii, cum ar fi plecarea unui tren din gară sau aprinderea luminilor în vreo locuinţă: „O, de am regăsi seara aceea de provincie / când în gară se urnea un tren / şi casele luceau în grădini brusc"[28]. Alteori, noaptea care se instala peste urbe sugera moartea şi amintea de tablourile lui Egon Schiele reprezentând oraşul Český Krumlov: „Noaptea are valuri multe, moi, / în oraşul cu ferestre stinse […] / E balul mut, pornit între zidiri"[29].

Activitatea de noapte a metropolei a fost surprinsă, de asemenea, de poet, care nu ocolea nici un detaliu al oraşului modern: „Bulevarde sub ploi, / rouă pe globuri electrice / pe scări de hotel luna lichidă / stinse restaurantele în grădina publică" (*Rădăcini lunare*); scrisă în anul 1916, rămasă în manuscris până la publicarea în primul volum al *Operelor* (1971), această poezie frapează prin recuzita citadină avangardistă pe care poetul nu o mai folosise până acum. Pisicile căţărate „pe zgârie-nori", pentru a fi cât mai aproape de lună, iubitele care „mor în teatre pustii", „orchestra de fier" care sufla asurzitor, de la nord la sud, cu „sunete noi" care „îşi cer cântecul", pachebotul „tras la chei" reprezentau

tot atâtea repere ale oraşului avangardist din versurile dadaiste; chiar şi autorul se considera un personaj citadin modern, un fel de „agent de moravuri" care urmărea studentele când ieşeau de la cantină sau un poet care arunca spre ele „un pumn de rime". Concluzia tânărului artist părea desprinsă, de asemenea, dintr-o poezie dadaistă: „Învelim veacul în jurnal / şi-l purtăm floare de hârtie [...] / îmi daţi voie să-mi aprind ţigara / poftim"[30]. Nu se cunosc motivele pentru care Ion Vinea nu a publicat niciodată această poezie, compusă în acelaşi an cu naşterea dadaismului, la *Cabaret Voltaire*; deşi era la curent cu manifestările de la Zürich, prin scrisorile şi prin materialele pe care le primea de la cei doi prieteni ai săi, el nu s-a simţit niciodată apropiat de acest curent literar, care nu i se potrivea temperamentului său, dar, aşa cum se va vedea în continuare, el a scris, în acea perioadă, versuri în stil dadaist.

Într-o altă poezie rămasă în manuscris, *Total*, datată 1915, publicată abia în volumul *Ora fântânilor* (1964), Ion Vinea a realizat un peisaj citadin într-o manieră concentrată, extrem de modernă, prefigurând poetica avangardistă: „Primăvara, goarne / răguşesc în seară. / Udă privirea farurilor". În afară de automobilele sugerate de „faruri", care sunt personificate, fiindcă „privesc", alte elemente ale civilizaţiei moderne, avionul şi trenul, apar aici în ipostaze inedite, de lăcuste şi omizi, dând naştere unor imagini spectaculoase, datorită analogiilor, pe care le recomanda F.T. Marinetti, folosite de poetul român în consonanţă cu peisajul natural, format din bărăganuri şi livezi: „Deasupra ca un înecat / avionul trece vămile pe spate. / Clei nou plâng afişele şi livezile. / Pe bărăganuri / vor opri trenurile, / lăcustele şi omizile"[31].

Conştient că epoca modernă în care trăia distrusese fantasticul şi supranaturalul, tânărul poet constata cu multă amărăciune dispariţia spiritului mesianic şi estomparea imaginii oraşului biblic: „Şi nu vei călări niciodată pe măgari / condamnaţi să calce prin oraşe de lămâi şi de olivi, / albe cu ziduri de var jur împrejur /- necircumcise de asedii" (*Soliloc*)[32]. „Literaturizarea" poeziei sale, subliniată de Ion Pop, caracterizată prin versuri „de un prozaism căutat, cu voite stridenţe, înlăturând învelişul mitic al unor motive tradiţionale"[33], marca o nouă evoluţie a artei lui Ion Vinea, care se îndrepta, sub influenţa lui Tudor Arghezi, directorul revistei „Cronica", unde publica tânărul poet, spre o „radicală transformare a expresiei sale poetice"[34]: „Nicăieri nu mai gârbovesc astrologi în halat şi papuci / ridicol de avari / cu ochelari pe nas ca nişte acăţătoare de rufe pe frânghii / cu tabachere pentru strănutat / şi texte indescifrabile pe pergament" (*Soliloc*).

În poemul *Parada plecării* [35], scris cu ocazia mobilizării din primul război mondial, război pe care Ion Vinea l-a trăit, ca soldat, în Moldova, înrolat în Regimentul 3 artilerie grea, trăsăturile peisajului citadin conturat aparţineau deja

tot atâtea repere ale oraşului avangardist din versurile dadaiste; chiar şi autorul se considera un personaj citadin modern, un fel de „agent de moravuri" care urmărea studentele când ieşeau de la cantină sau un poet care arunca spre ele „un pumn de rime". Concluzia tânărului artist părea desprinsă, de asemenea, dintr-o poezie dadaistă: „Învelim veacul în jurnal / şi-l purtăm floare de hârtie [...] / îmi dați voie să-mi aprind țigara / poftim"[30]. Nu se cunosc motivele pentru care Ion Vinea nu a publicat niciodată această poezie, compusă în acelaşi an cu naşterea dadaismului, la *Cabaret Voltaire*; deşi era la curent cu manifestările de la Zürich, prin scrisorile şi prin materialele pe care le primea de la cei doi prieteni ai săi, el nu s-a simțit niciodată apropiat de acest curent literar, care nu i se potrivea temperamentului său, dar, aşa cum se va vedea în continuare, el a scris, în acea perioadă, versuri în stil dadaist.

Într-o altă poezie rămasă în manuscris, *Total*, datată 1915, publicată abia în volumul *Ora fântânilor* (1964), Ion Vinea a realizat un peisaj citadin într-o manieră concentrată, extrem de modernă, prefigurând poetica avangardistă: „Primăvara, goarne / răguşesc în seară. / Udă privirea farurilor". În afară de automobilele sugerate de „faruri", care sunt personificate, fiindcă „privesc", alte elemente ale civilizației moderne, avionul şi trenul, apar aici în ipostaze inedite, de lăcuste şi omizi, dând naştere unor imagini spectaculoase, datorită analogiilor, pe care le recomanda F.T. Marinetti, folosite de poetul român în consonanță cu peisajul natural, format din bărăganuri şi livezi: „Deasupra ca un înecat / avionul trece vămile pe spate. / Clei nou plâng afişele şi livezile. / Pe bărăganuri / vor opri trenurile, / lăcustele şi omizile"[31].

Conştient că epoca modernă în care trăia distrusese fantasticul şi supranaturalul, tânărul poet constata cu multă amărăciune dispariția spiritului mesianic şi estomparea imaginii oraşului biblic: „Şi nu vei călări niciodată pe măgari / condamnați să calce prin oraşe de lămâi şi de olivi, / albe cu ziduri de var jur împrejur /- necircumcise de asedii" (*Soliloc*)[32]. „Literaturizarea" poeziei sale, subliniată de Ion Pop, caracterizată prin versuri „de un prozaism căutat, cu voite stridențe, înlăturând învelişul mitic al unor motive tradiționale"[33], marca o nouă evoluție a artei lui Ion Vinea, care se îndrepta, sub influența lui Tudor Arghezi, directorul revistei „Cronica", unde publica tânărul poet, spre o „radicală transformare a expresiei sale poetice"[34]: „Nicăieri nu mai gârbovesc astrologi în halat şi papuci / ridicol de avari / cu ochelari pe nas ca nişte acățătoare de rufe pe frânghii / cu tabachere pentru strănutat / şi texte indescifrabile pe pergament" (*Soliloc*).

În poemul *Parada plecării* [35], scris cu ocazia mobilizării din primul război mondial, război pe care Ion Vinea l-a trăit, ca soldat, în Moldova, înrolat în Regimentul 3 artilerie grea, trăsăturile peisajului citadin conturat aparțineau deja

unui oraş modern, zgomotos şi înfricoşat în faţa izbucnirii primei conflagraţii mondiale: „Metropola şi-adună satele, ca o cloşcă puii, / aprinsu-s-au pe culmi coroanele, / se deşartă casele, stânele şi cramele, / clocotă de bucium văile, tremură de paşi pământul”. Descrierea telegrafiei fără fir, o tehnică modernă de comunicaţie, era realizată într-o manieră deosebit de poetică şi de plastică: „Pe nervii staţiei de fără-fir, / de veghe-n roza naltă a undelor / tresar nedesluşite semnele / şi muzical zvonesc ameninţările”; ritmului cadenţat al paradei militare a soldaţilor mobilizaţi („Din scurte comenzi se smulge cu ropot parada, / drum de glorie sparg prin oră trompetele, [...] / unu-doi, unu-doi, cadenţa inimii din noi”) îi corespundea „cavalcada literelor”, a ziarelor în ediţii speciale, care apăreau neîncetat („Stoluri de ziare troienesc străzile, / ediţii speciale, / arde-n văzduh a literelor cavalcadă”), iar afişele împânzeau şi ele, la fel de „zgomotoase”, oraşul („Afişele se-ntind pe ziduri cu primăvara morţii-n floare / mobilizare, mobilizare, / stoli de îngeri duc alarma, / glas între glasuri: la arme, la arme”. Chiar şi gara îşi schimbase înfăţişarea şi dobândise un alt rol, mai modern; de pildă gara din poezia *Doleanţe*[36], poezie publicată doar cu câteva luni înainte, era încă o gară simbolistă, „peticită de lumini, / şine verzi sub luna de venin”, o „gară luminată şi pustie / trenurile pleacă pe vecie”; în *Parada plecării*, gara de beton devenea un simbol avangardist ce amintea de gările futuriste: „În răstimp în gări de beton, semnale străbat de plecare / fire de-argint săgetând prin vuietul lung de urale. / Ceas de întuneric, ceas de blestem şi de jale: / grelele trenuri se îndreaptă cântând spre hotare”. Viziunea plastică asupra peisajului citadin din această poezie de război dezvăluia deja o metropolă dinamică şi solemnă, realizată de Ion Vinea, într-un stil vizionar, „de o vigoare neobişnuită”, care reprezenta „un admirabil preludiu la o *Eroică* nescrisă”[37].

Revenind la poezia *Doleanţe*, pe care Ion Vinea le-a trimis-o la Zürich prietenilor săi, Tristan Tzara şi Marcel Iancu, poetul a realizat, cu mult umor şi cu inovaţii moderne în versificaţie (care au trezit admiraţia lui Vladimir Streinu şi lui Alexandru Rosetti[38]), imaginea unei gări, care putea fi, la fel de bine, o gară din România sau din Elveţia: „Ultim şir de roţi, porniţi alene, / felinare, tremuraţi din gene, / ţipă, deznădejde, în sirene, / suspinaţi, supape-n unison, / zgardă, scutură-te pe peron”. Această poezie l-a fascinat şi pe Şerban Cioculescu, determinându-l să o citeze în întregime în studiul lui asupra lui Ion Vinea şi să constate: „Poezia realizează un echilibru ideal între impresiile intelectualizate şi unda emotivă, reală şi pătrunzătoare. Prin această fericită îmbinare, *Doleanţe* este poema destinată să-l prezinte antologic pe autor”[39].

Oraşul lăsat în urmă, la plecarea în război, revenea periodic în amintirea poetului, care i-a dedicat poemul *Cumpănă* (o altă variantă poartă numele *Cântec de război*), compus în anul 1917. Cetatea „de turnuri noi şi mânăstiri

uitate" reprezenta, în imaginația poetului-soldat, o oază liniştită, cuprinsă de vrajă, înainte de izbucnirea flagelului: „Ții minte, prin piețe, până la cer / cum creşte în tăcere gestul statuilor? / Sunt împrejur terase şi viori, / unde seara visezi / în vraja de lumini şi mătasă"[40]. Atmosfera patriarhală a oraşului de câmpie prindea contur, în versuri pline de nostalgie, prin rememorarea aspectelor plăcute pe care poetul le-a surprins, în contrast cu realitatea războiului, pe care o trăia nemijlocit: „Cetatea din câmpia de schije răscolită / avea parcuri şi bariere vechi, / acolo vântul lenevea prin tei / şi pluteau valsuri grele de alămuri. / Erau trăsuri şi bănci sub copaci / şi sticle reci pe mese sub umbrare"[41].

Într-o altă poezie de război, *Retragere*, scrisă tot în anul 1917, poetul surprindea ora stingerii, într-o atmosferă la fel de patriarhală ca şi în poezia precedentă: „Pe balconul cuibărit sub stele / stingerea cum tremură o ascult. / Mor storuri jos. Dorm oştile de mult / prin târgul nins. Duc umbra santinelelor"[42]. Cuprins de o profundă detaşare, atât de lumea civilă, de familie, cât şi de actualitatea cotidiană a războiului, poetul schița tabloul unei mici urbe de provincie troienită în zăpadă: „Unde eşti, mamă? unde duşmanul? Departe / Ceas de basm şi de singurătate / peste țigle şi troiene bate. / Străzi se-afundă-n iarnă ca-n mănuşi sparte[43]". Referitor la calmul aparent din această poezie, Sergiu Sălăgean afirma: „Soldatul singur în preajma morții caută […] un ultim şi suprem punct de susținere în sursa generatoare, iubirea maternă, unde pare a-şi căuta curajul să persiste"[44].

ELEMENTE CITADINE DADAISTE LA ARTIŞTII ROMÂNI DE LA *CABARET VOLTAIRE*

Intenția noastră, pe care am exprimat-o şi în capitolul precedent, este aceea de a lărgi aria de manifestare a avangardei istorice româneşti dincolo de granițele țării, integrând şi activitatea artiştilor români din străinătate. Deşi avangarda românească s-a delimitat, ca o mişcare artistică distinctă, abia la 16 mai 1924, odată cu *Manifestul către tinerime* publicat de Ion Vinea în revista „Contimporanul", atunci când, la Paris, prindea contur ultimul curent avangardist, suprarealismul, a neglija rolul important pe care l-au jucat unii artişti români în avangarda europeană nu credem că mai poate fi, astăzi, posibil. Astfel, a nu sublinia îndeajuns rolul pe care l-a avut Arthur Segal (despre care nu s-a scris şi nu s-a tradus nici o monografie în limba română) în avangarda europeană, ca şi în avangarda română, constituie o gravă lacună a istoriografiei noastre culturale; plecat, în anul 1904, la Berlin, unde s-a implicat în activitatea grupurilor expresioniste *Die Brücke* şi *Der Blaue Reiter*, refugiat, în timpul primului război mondial la Ascona, de unde a participat în mod activ la naşterea dadaismului şi la manifestările de la *Cabaret Voltaire*, el a revenit la Berlin, în anul 1920, unde s-a numărat printre fondatorii *Novembergruppe*; este de remarcat faptul că, în tot acest timp, el a rămas în strânsă legătură cu artiştii din țară, participând la numeroase expoziții şi invitând tineri români la şcoala sa de pictură de la Berlin, dintre care M.H. Maxy rămâne exemplul cel mai notabil. De fapt numeroşi artişti români de avangardă călătoreau frecvent şi îşi desfăşurau activitatea în țară sau în străinătate. Este foarte cunoscut exemplul lui Marcel Iancu, care, după experiența dadaistă de la Zürich şi după un periplu constructivist prin Germania, a revenit la Bucureşti, unde a fost un exponent activ al avangardei româneşti, până la plecarea în Palestina, în anul1939. Alți artişti avangardişti români, după ce s-au lansat în țară, s-au stabilit, uneori după călătorii repetate, în Franța, unde au devenit

artişti francezi, cum au fost Victor Brauner, Ilarie Voronca, B. Fundoianu, Jacques Hérold, Claude Sernet, Gherasim Luca ş. a., ei continuând însă să fie alături de colegii lor din țară, în reviste sau pe simeze. Chiar şi Tristan Tzara, care a fost, alături de Victor Brauner, de departe, artistul de origine română cel mai important din avangarda europeană, a ținut o strânsă legătură cu confrații săi rămaşi în țară, acceptând să fie publicat în reviste sau în volum, fiind legat, printr-o strânsă prietenie, de Ion Vinea şi, până la un moment dat, de Marcel Iancu. În fine, un artist avangardist transilvănean, precum Hans Mattis-Teutsch, pe lângă activitatea intensă din țară, a fost foarte apropiat şi de avangarda central-europeană, grupată în jurul revistei „Ma", cu sediul la Budapesta şi la Viena, dar şi de gruparea expresionistă germană *Der Blaue Reiter*. Chiar şi un pictor mai special, cum a fost Corneliu Michăilescu, care şi-a asumat pe cont propriu experiența avangardistă, a avut contacte directe cu dadaiştii de la *Cabaret Voltaire*, unde s-a oprit, în drumul său spre țară, de la Florența, unde a studiat pictura. De aceea credem că, înainte de a studia influența cutărui curent sau artist de avangardă european asupra avangardei româneşti, ar trebui să analizăm, mai întâi, influența pe care au avut-o contactele directe ale artiştilor români cu avangarda europeană, precum şi modul în care artiştii rămaşi în țară au fost marcați de românii stabiliți în străinătate.

* * *

La începutul lunii februarie 1916, în centrul vechi al oraşului elvețian Zürich, situat la poalele zonei universitare şi în apropiere de noua clădire a Muzeului de Artă, terminată în anul 1911, într-un cartier pitoresc şi cosmopolit, cu străduțe înguste, înțesate cu mici magazine, librării, cafenele, cu piațete ticsite de grupuri pestrițe de intelectuali, tineri studenți, artişti ori emigranți, refugiați din calea războiului, se năştea o altă mişcare de avangardă, nu mai puțin zgomotoasă şi protestatară decât futurismul. Printre inițiatori figurau şi studenții Tristan Tzara şi Marcel Iancu, proaspăt veniți din România, care lăsaseră totul în urmă, dornici să înceapă o viață nouă.

Cabaret Voltaire a fost înființat de Hugo Ball şi de soția sa, dansatoarea Emmy Hennings, în locul unei vechi lăptării (o coincidență stranie, care lega, prin alte fire nevăzute, spațiul unde s-a născut avangarda zürichează de spațiul avangardei bucureştene, lăptăria „La Enache Dinu"), la întretăierea Spiegelgasse cu Münstergasse, „în strada cea mai întunecată, la umbra fronturilor arhitecturale, acolo unde, printre lanternele roşii, se află detectivi discreți"[45]. Aici s-au desfăşurat primele serate dadaiste, care s-au transformat

apoi în diverse manifestări, expoziții, piese de teatru, câştigând, treptat, teren şi ocupând din ce în ce mai multe sedii, până când, după ce au trecut râul Limmat, s-au instalat în zona burgheză a oraşului, chiar pe Bahnhofstrasse, unde, în anul 1917, în „Sprüngli-Haus", s-a deschis Galeria Dada; civilizația şi tumultul citadin pătrundeau în opera dadaiştilor, oricât de desprinşi de realitate se declarau ei a fi.

Marcel Iancu a imortalizat una dintre primele serate de la *Cabaret Voltaire* (il. 104), într-un tablou (din păcate dispărut), realizat în anul 1916, care avea să fie expus şi la prima expoziție internațională „Contimporanul", din decembrie 1924. Ca şi în tablourile futuriste, strada pătrunde în interior, granița dintre cabaretul din Spiegelgasse nr. 1, şi strada îngustă din fața acestuia, Münstergasse, se estompează; astfel, anumite detalii stradale, precum felinarul, firmele comerciale, zidurile clădirilor învecinate, ca şi vitrina magazinului din fundal se suprapun spațiului interior. Cert este că, pe podiumul din partea centrală a compoziției, pictorul i-a înfățişat, de la stânga la dreapta, pe Hugo Ball, care cânta la pian, pe Tristan Tzara, cu mâinile întinse în față, pe Hans Arp, Richard Huelsenbeck, în spate, alături de Marcel Iancu şi pe Emmy Hennings, care dansa. Tratarea scenei, uşor distorsionată, care amintea tot de pictura futuristă, reuşea să transmită zgomotul şi agitația spectacolului dadaist; într-o manieră foarte personală, pictorul a folosit tuşe groase în partea inferioară şi în colțul din stânga sus ale tabloului, unde trăsăturile personajelor nu se puteau distinge, iar corpurile şi volumele se întrepătrundeau, generând şi ambiguitatea subliniată, în timp ce, în partea centrală a pânzei, detaliile erau minuțios conturate, personajele de pe scenă putând fi chiar uşor recognoscibile. Hans Arp avea să mulțumească, mult mai târziu, în anul 1948, pictorului român, pentru că „fixase pentru eternitate într-un tablou acele momente de fericire"[46]; artistul alsacian mărturisea: „Pe ascuns, în cămăruța sa, Iancu se dăruia unui naturalism în zig-zag. Îl iert pentru acest viciu secret, căci a evocat şi fixat Cabaretul pe pânza unuia dintre tablourile sale"[47].

De altfel, Marcel Iancu mai realizase, cu un an înainte, o scenă mondenă din oraşul elvețian, înainte de lansarea noului curent de avangardă, *Bal la Zürich*, tablou pe care a simțit nevoia să-l refacă, doi ani mai târziu, într-o manieră cubistă.

În primul tablou (il. 105), pictat în anul 1915, artistul, el însuşi un dansator împătimit, a înfățişat imaginea unei săli de bal, plasând în centrul compoziției cuplurile de dansatori şi a redat, cu multă sensibilitate şi minuție a detaliului, mişcările pline grație ale acestora. La realizarea acestei scene mondene, tânărul pictor a recurs, într-o manieră ludică, plină de ironie, la un joc abil de perspective, generând, uneori, situații hilare; astfel, perspectiva

abruptă din partea inferioară a tabloului, unde câteva personaje masculine erau surprinse şezând în poziții destul de caraghioase, devenea descendentă în partea centrală a compoziției, unde evoluau dansatorii şi se transforma într-o proiecție ortogonală, în partea superioară a tabloului, în care instrumentele muzicale şi interpreții ieşeau din cadru, într-o manieră la fel de comică precum şi în partea de jos a compoziției. După vestimentația dansatorilor, fracuri şi rochii lungi, vaporoase, părea a fi un bal al burgheziei zürichеze; la cei douăzeci de ani ai săi, Marcel Iancu avea un remarcabil talent în redarea siluetelor alungite şi grațioase ale personajelor, dar şi un simț înnăscut în sugerarea mişcării. De fapt, dincolo de ironia vădită prin care tânărul pictor trata acest subiect convențional monden al vremii, ceea ce se evidenția în acest tablou era tocmai mişcarea, variată şi diferit ritmată, în funcție de figurile de dans pe care le efectua fiecare cuplu în parte.

Într-o poem compus de Tristan Tzara în anul 1916, dedicat lui Marcel Iancu, prin muzicalitatea ritmată a versurilor şi prin sonoritatea desăvârşită a cuvintelor, poetul făcea aluzie la calitățile muzicale şi coregrafice ale prietenului său: „pe vioara turnului eiffel şi pe soneriile stelelor [...] / dumnezeu dada dansează”[48].

În cel de-al doilea tablou, realizat în anul 1917 (il. 106), Marcel Iancu s-a oprit asupra a patru cupluri de dansatori, destructurându-le, într-o manieră cubistă, siluetele şi mişcările, dând o atenție deosebită fiecărui detaliu; tratarea uşor caricaturală a acestui tablou demonstrează absența oricărei afinități a artistului pentru pictura cubistă, pe care o considera doar un exercițiu pictural, pe care l-a executat impecabil. Spre deosebire de M H. Maxy, care avea să rezerve un loc preferențial cubismului, în pictura sa, formația de arhitect a lui Marcel Iancu l-a îndemnat mai mult spre liniile sobre şi pure ale constructiviştilor.

În aceste prime tablouri de tinerețe (la care se adaugă şi pânza *Dansul pe frânghie*, realizată în anul 1915, il. 109), Marcel Iancu şi-a demonstrat marea iscusință în redarea grupurilor de oameni în mişcare; autor al numeroase portrete, realizate în ulei sau în creion, al transpunerii pe pânză a diferitelor volume geometrice sau al peisajelor urbane, realizate cu rigoarea şi cu sensibilitatea unui arhitect, aceste tablouri reprezentând mulțimi de oameni adunate la manifestări mondene sau populare sunt destul de rare în opera sa.

Totodată, încă de la cele două tablouri care descriau un bal zürichez, Marcel Iancu şi-a etalat talentul de colorist, care avea să-l urmărească de-a lungul întregii sale cariere de pictor. Simțul culorii, pe care îl stăpânea cu siguranța unui arhitect, avea să domine toate peisajele sale urbane la care se va face referire în această lucrare.

Atmosfera pe care au găsit-o în oraşul Zürich, oraş atipic în peisajul elveţian, ca şi elemente ale civilizaţiei urbane occidentale au intrat, treptat, în poezia şi în pictura celor doi tineri artişti români, care vor deveni, în scurtă vreme, mentori pentru viitorii avangardişti rămaşi în ţară.

În *L'amiral cherche une maison à louer* (*Amiralul caută o casă de închiriat*), un poem simultan compus de Tristan Tzara şi prezentat, împreună cu Richard Huelsenbeck şi cu Marcel Iancu, la *Cabaret Voltaire*, la 31 martie 1916, poetul a schiţat, în tuşe avangardiste, atmosfera din noul său oraş de reşedinţă. Astfel, prin intermediul amiralului, personajul poemului, păcălit de portăreasă, care a vândut apartamentul pe care el tocmai îl închiriase, se reproduce o derulare de scene bizare, nu lipsite de anumite corespondenţe cu realitatea: la restaurant, doi elefanţi citesc, duminica, *Le Journal de Genève*, telegrafistul este asasinat, un tren îşi târăşte propriul cordon de fum, precum un animal rănit, care, în fugă, îşi trage intestinele sfârtecate, în jurul farului se roteşte aureola păsărilor învineţite de lumină (două imagini preluate şi traduse din poezia *S-a rotit*, rămasă, până în anul 1971, în manuscris)[49], strada, care i-a înşfăcat bagajul amiralului, o ia la fugă prin oraş, în cazinoul sicomorului, un metrou confundă cinematograful cu prora. Poetul a combinat cu bună ştiinţă elemente din regnul vegetal cu elemente din regnul animal, elemente din sfera de activitate a amiralului (vapoare, far, proră) cu realităţi cotidiene ale oraşului (restaurant, tren, stradă, metrou, cazinou), personaje din lumea amiralului (telegrafist) cu personaje, de acelaşi rang, din lumea urbană (portăreasa) sau cu personaje care au un corespondent în ambele lumi (în limba franceză *le pécheur* înseamnă şi „pescar", ortografiat „pêcheur", dar şi „păcătos"); deşi întregul poem se referă la amiral, poetul lasă să-i scape o exclamaţie subiectivă: „la Bucureşti depind de prietenii mei de acum înainte".

Poemul a fost declamat simultan de Richard Huelsenbeck, în limba germană, de Tristan Tzara, în limba franceză şi de Marcel Iancu, care îi acompania, cântând în limba engleză, fiind fragmentat de un „interludiu ritmic", compus din interjecţii, fluierături, castaniete. Într-o „notă pentru burghezi" care însoţea textul poemului, Tristan Tzara mărturisea: „Am dorit să realizez un poem bazat pe alte principii. Care constă în posibilitatea pe care o dau fiecărui ascultător să stabilească asociaţiile convenabile. El reţine elementele caracteristice personalităţii sale, le amestecă, le fragmentează etc. nepărăsind, totuşi, direcţia pe care autorul l-a canalizat. [...] Lectura paralelă pe care am făcut-o [...] a fost prima realizare scenică a acestei estetici moderne"[50].

În acest timp, în ţară, Ion Vinea, care primise unicul număr al revistei „Cabaret Voltaire", unde Emmy Hennings publicase două poezii, dintre care una se numea *Fata pescarului din Batavia*, se simţea exclus din anturajul

prietenilor săi din Zürich şi le cerea, într-o scrisoare, pe lângă detalii despre activitatea poetică a soției lui Hugo Ball, semne concrete de colaborare: „Am un avânt furios să scriu, să colaborăm, chiar peste kilometri, la poeme nec plus ultra. Dați-mi o themă, dați-mi o temă..."[51]; el a scris, cu această ocazie, poezia *Dicteu.* (*Încercare de a ghici un poem*), publicată abia în anul 1926, în revista „Contimporanul", cu titlul *Subiect*: „Emmy Hennings a scris: / *fata pescarului din Batavia*, / (Prin vreme de război simplă veste / de la prietenii mei din Svițera / 1915 dată cabaret Voltaire)"[52]; cuprins de multe frustrări, poetul român, care urmărea de departe întregul spectacol dadaist în care erau implicați prietenii săi, afirma, în aceeaşi poezie, cu un complex de superioritate: „În Batavia casele gem ca morile de la noi".

În prima plachetă dadaistă publicată la Zürich, la 28 iulie 1916, *La première aventure céleste de M. Antipyrine* (*Prima aventură celestă a Domnului Antipyrine*), din care s-a desprins ulterior *manifestul domnului antipyrine*, analizat în capitolul precedent, Tristan Tzara şi-a afirmat poetica destructurării dadaiste, realizând imagini citadine şocante. Repetata confuzie dintre regnurile vegetal şi animal, atribuirea unor însuşiri absurde unor elemente care aparțineau cotidianului urban, precum biserica, gara, felinarele, jocul asonanțelor, al anafórelor, al ritmurilor alerte, au condus la realizarea unor instantanee urbane specifice poeticii dadaiste: „este trupa de munți în cămaşă în / biserica noastră care este gara de vest caii s-au / spânzurat la Bucureşti privindu-l pe Mbogo care încalecă / pe bicicletele sale în timp ce firele de păr telegrafice se îmbată"; dintre personajele bizare, se distinge preotul-fotograf, care „a născut trei copii striați / asemenea viorilor pe colină"; în final, toți se transformă în felinare stradale: „am devenit felinare / felinare / felinare / felinare / felinare / felinare / felinare / felinare / felinare / felinare / apoi au plecat"[53].

Se pare că felinarul, ca element ornamental al străzii, a constituit şi o obsesie a artiştilor cubişti cehi; astfel, după desenele arhitectului Emil Králíček, s-a realizat, la Praga, în anul 1912, în piațeta Jungmann, un felinar turnat în beton, care a rămas, până astăzi, singurul felinar cubist din lume (il. 107). Ulterior, delicatul ornament stradal a fost sufocat de construirea impozantului magazin Bat'a, cu şapte etaje, înălțat între anii 1927-1929, o capodoperă a arhitecturii moderne cehe, cu fațada principală deschisă spre Piața Venceslav; rămas în spatele grandioasei clădiri, felinarul reprezintă o mărturie a primei avangarde cehe, cubismul, în contrast cu cel de-al doilea val avangardist, din deceniul al treilea al secolului XX, funcționalismul, prezent în Praga prin câteva exemple remarcabile. Stâlpul acestui felinar cubist, alcătuit din suprapuneri de volume prismatice, seamănă izbitor de mult cu sculptura lui Constantin Brâncuşi *Coloana fără sfârşit*, realizată din lemn, într-o primă

variantă, abia în anul 1918. Barbu Brezianu a afirmat, într-un articol, că ideea coloanei infinite îl frământa pe artistul român încă din anul 1911 şi aducea ca argument tabloul lui Amedeo Modigliani *Dr. Paul Alexandre*, pictat în perioada 1911-1912, atunci când frecventa atelierul lui Brâncuşi, în care se putea vedea forma *Coloanei fără sfârşit* cioplită în lemn, ca element ornamental al tabloului[54]; însă faptul că arhitectul ceh Emil Králíček turnase deja în beton o formă surprinzător de asemănătoare cu viitoarea *Coloană* brâncuşiană, care în acel moment nu era decât schițată de artistul român, ar putea constitui un posibil argument într-o pledoarie privind influența cubismului, în general, şi a cubismului ceh, în special, asupra operei lui Constantin Brâncuşi, cu atât mai mult cu cât sculptorul român participase la expoziția de artă modernă din parcul Kinski din Praga, din februarie-martie 1914[55]; totodată, realizarea felinarului cubist praghez cu şase ani înaintea primei variante a *Coloanei fără sfârşit* poate deschide noi căi în cercetarea laboratoriului de creație a capodoperei brâncuşiene. Revenind la poezia lui Tristan Tzara, dacă ciudatele sale personaje s-ar fi transformat în felinare de forma celui praghez, imaginea rezultată ar fi fost de o stranie frumusețe.

În poemul *Pe mine atinge-mă atinge-mă doar*, inclus în volumul *Douăzeci şi cinci de poeme*, apărut în anul 1918, Tristan Tzara îşi exprima, într-un limbaj apropiat de zgomotele dadaiste, cu aluzii mecaniciste, frământările intime provocate de transmutarea sa într-un oraş care îi era încă neprietenos. „Fumezi pipa amară în noapte dinții mei sunt mai albi", mărturisea poetul; noul oraş de reşedință era văzut, ca în tablourile lui Fernand Léger, un mecanism format din tuburi metalice, de verticale întrerupte şi de bare „burlane burlane orânduiți / verticală tăiată / să întrerupi / mecanism drrrr rrrrrrrr bare îndepărtate"; printr-o „zguduire de raze" care îl străpungea, poetul reuşea să găsească „drumul oraşului": „sunt un tramvai undeva du-te-vino prin dragoste"[56].

Dorința de evadare a tânărului exilat s-a manifestat şi în poezia *Orăşel în Siberia*, scrisă în iarna anului 1917, unde poetul visa la un oraş îndepărtat, de cenu din Moldova natală, unde, în „case liniştite", acoperite „cu tablă de zinc licărire de cutie / de conserve cu scrumbii", „o lumină albastră [...] ne ține-mpreună turtiți pe tavan"; visa să galopeze „pe case joase mai joase mai înalte / şi să-mi frec palma de masa tare / cu fărâmituri de pâine", dar revenind la realitate, exclama: „totdeauna pretutindeni vom rămâne între ferestre negre"[57].

Gara, un *topos* frenetic al metropolei futuriste, un *topos* enigmatic dechirichian al plecărilor fără întoarcere, devenea, în poezia lui Tristan Tzara, o stare de spirit contradictorie. După aventura elvețiană, țară brăzdată de trenuri şi împânzită de gări, poemul *Gară* îi trezea o multitudine de stări sufleteşti, de la agitație („dansează țipă sparge / se roteşte aştept pe bancă / totuşi ce ?"),

la temperare („nervii sunt tăceri / de clipe-întrerupte"), de la incertitudine şi înstrăinare („nu ştiu / dacă sunt singur de tot [...] / sufletul l-am dat / pietrei albe /dumnezeu fără publicitate"), la cumpătare („ordine în prietenie / să pui: durerea flăcării / mi-a înnegrit ochii / şi i-am aruncat în cascadă"), până la durerea sălbatică a plecării („plec în seara aceasta / plânge scânteia / în patul meu în uzină / urlă câinii şi jaguarii"[58]).

Pe măsură ce se adapta noului mediu urban, poetul îşi ascuţea simţurile şi devenea mai sensibil la tumultul şi la transformările peisajului citadin. În volumul *Cinéma calendrier du coeur abstrait maisons* (*Cinema calendar al inimii abstracte case*), publicat în anul 1920, imaginea oraşului devenea mai agitată şi mai zgomotoasă: „magazinele îşi scuipă angajaţii la amiază / strada îi duce / trâmbiţele tramvaielor întrerup fraza puternică"[59], iar într-un *Buletin*[60] închinat lui Francis Picabia, artist „care sare / cu marile şi micile idei de la new york la bex[61]", erau enumerate violenţele ce se petreceau în metropola modernă, „sunetele ascuţite din Montevideo", „a 5-a crimă la orizont 2 accidente", „violul sub apă" care ameninţau „cântecul de vioară". Modernizarea oraşului aducea după sine ordonarea geometrică a naturii şi cuantizarea astrelor: „vântul printre telescoape a înlocuit arborii de pe bulevarde", parcurile erau tapiţate „cu hărţi geografice", cravata devenea un „stindard" care străpungea „văile de gutapercă", din „borneo se comunică bilanţul stelelor / profitabil ţie", iar în „mecanica calendarului […] cad fotografiile sintetice ale zilelor", „chioşcurile artificiale" îşi luau zborul, iar „podurile se lungesc şi se înalţă în aer ca să strige"[62]; doar amintirea unui prieten mai umaniza peisajul citadin mecanizat: „ion vinea ochi de clorofilă"[63]. Încă din primele sale poezii dadaiste, Tristan Tzara a introdus termeni precum „sycomore", „gutta-percha", „chlorophyille", care vor fi preluaţi şi folosiţi cu asiduitate, păstraţi în ortografia franceză, de poeţii avangardişti români. În poezia *casa flake*[64] Tristan Tzara a realizat o imagine impresionantă a zgârie-norilor, neaşteptată prin ingeniozitate: „zgârie cerul cu unghiile / iar zgârie-norul nu este decât umbra sa / în halat de casă"[65].

În unele poeme, cu un pronunţat caracter ludic, Tristan Tzara a îmbogăţit peisajul citadin dadaist cu imagini de o inedită prospeţime. Astfel, în poezia *La Revue Dada* (*Revista Dada*), îşi face apariţia personajul de culoare, care nu lipsea din nicio poezie avangardistă respectabilă: „cinci negrese-ntro maşină / au explodat în cele cinci direcţii ale degetelor mele"[66]. Iar în *Cântec Dada* (*Chanson Dada*)[67], diferite întâmplări din viaţa cotidiană, aparent reale, se reluau, în sfera absurdului, pentru a se enunţa, sentenţios, diferite expresii din reclame la modă, care făceau aluzie, de fapt, tot la întâmplări din viaţa reală; personaje, care pot proveni din realitatea citadină modernă, dadaistul „nici

prea vesel nici prea trist", care „avea dada de dor" şi care iubea o biciclistă „nici prea veselă nici tristă", precum şi soţul ciclistei, stabileau relaţii absurde cu personaje la fel de reale, dar care proveneau dintr-o sferă care îi făceau intangibili, cum ar fi regele şi papa de la Vatican. Întâmplări ilogice îşi găseau „explicaţii" la fel de aiuritoare: ascensorul, care „urca un rege", „braţul drept i-l rupse-n lege / l-a trimis papei la roma", din cauză că „amintitul ascensor / nu avea dada de dor", concluzia poetului fiind „mâncaţi ciocolată / spălaţi-vă creierul / dada / dada / beţi apă"[68]; sau bărbatul ciclistei care, aflând de adulter, „le-a trimis la vatican / trupurile-n trei valize", astfel încât „nici amant / nici ciclistă / nu mai fură / cu-o figură / nici prea veselă nici tristă". Îndemnul poetului „mâncaţi creieri buni / spălaţi-vă soldatul / dada / dada / beţi apă", reluat, în final, sub forma „beţi lapte de pasăre / spălaţi-vă ciocolatele / dada / dada / mâncaţi viţel"[69] părea foarte „firesc", dacă avem în vedere faptul că acest poem a fost recitat de Tristan Tzara în cursul procesului-farsă pe care dadaiştii i l-au intentat lui Maurice Barrès, la 13 mai 1921. Apropiat, prin ritm şi tonalitate de cântecele populare româneşti, acest poem a fost pus pe muzică de Darius Milhaud şi a fost cântat chiar de poet în filmul *Dadascope*, realizat de Hans Richter.

Cuplului Tristan Tzara-Marcel Iancu, membri fondatori ai *Cabaretului Voltaire* şi participanţi activi la manifestările dadaiste de la Zürich, i s-a alăturat, încă de la prima serată din Spiegelgasse nr. 1, şi Arthur Segal, pictor de origine română, care se refugiase de la Berlin la Ascona, în anul 1914.

Dintre lucrările sale expuse la diferitele manifestări dadaiste, tabloul *Hafen in der sonne* (*Port în soare*, il. 108), realizat în anul 1918 şi expus la Galeria Dada în ianuarie 1919, reda o frântură din peisajul citadin elveţian. În comparaţie cu pânza *Cale ferată* (il. 21), pictată în anul 1910, menţionată în primul capitol, atunci când ne-am referit la reprezentarea futuristă a periferiei urbane, stilul artistului suferise o transformare radicală.

Tabloul *Cale ferată*, realizat într-o manieră pointilistă, reprezenta o viziune destul de delicată a zonei industriale de la periferia oraşului. Şirurile de plopi care străjuiau calea ferată, tonurile galben-arămii care predominau pe întreaga pânză, de la vegetaţia de pe marginea drumului, la cerul care acoperea întreaga parte superioară a tabloului, alături de urmele de zăpadă de pe terasamentul căii ferate, precum şi lumina care se revărsa asupra întregii compoziţii, disimulau aspectul sordid al ieşirii din oraş şi coşurile fabricilor care abia se zăreau, printre copaci, în planul îndepărtat. Pe şoseaua pustie, paralelă cu şinele, nu circula decât un biciclist, văzut din spate, care stătea mult aplecat în faţă, peste ghidon, iar un docar cărămiziu staţiona la marginea drumului, pasarela peste calea ferată fiind şi ea pustie.

Tabloul expus la Galeria Dadaistă, în cadrul expoziției organizate între 18 ianuarie-16 februarie 1919, dezvăluia un Arthur Segal care își găsise propriul stil, inconfundabil, caracterizat printr-o combinație de stilizări expresio-nist-abstracte, construite pe o structură cubistă şi învăluite într-o lumină pris-matică. Structura tabloului *Port în soare* este ca un *puzzle*, format din 16 piese, care se îmbină într-o simetrie aproape perfectă. De-o parte şi de alta a astrului solar, situat pe linia mediană verticală, depăşind cu puțin punctul central al compoziției, spre partea superioară, sunt reprezentate, în şiruri paralele, clădi-rile, pontoanele şi ambarcațiunile aferente. Armonia culorilor, galben, porto-caliu, verde şi brun, dispuse radial, în tuşe egale, contribuie la ritmarea întregii compoziții. Tonurile de galben şi portocaliu, concentrate în partea centrală a pânzei, împrăştie razele soarelui spre casele maronii, înconjurate de vegetație, sugerând liniştea şi calmul unei dimineți de vară. Ca în majoritatea lucrărilor sale, artistul pictează, în aceleaşi tonuri, şi rama, ca şi cum simfonia de culori nu mai are limite şi se prelungeşte dincolo de marginile tabloului.

Într-un articol publicat în ziarul „Adevărul", în aprilie 1920, Ion Vinea a rezumat, cu mult umor, istoria mişcării dadaiste, surprinzând, cu fină ironie, trăsăturile specifice fiecărui popor implicat în acest curent de avangardă, care „a izbutit să se strămute din Zürichul cu locuitori lesne buimăciți în Parisul ager la minte": „Dadaiştii au apărut într-o sală înțesată. Şeful lor, Tristan Tzara, a cetit poeme dadaiste, între două femei care arătau publicului câte un spate frumos şi purtând agățat în litere albe numele maestrului. [...] În Elveția neutrală, în sălile pline de refugiați şi de călători de pretutindeni, a stârnit o vâlvă fără seamăn pentru poporul strângător al țării. Nemții s-au interesat numaidecât, exercitându-şi dialectica lor greoaie în foiletoane pline de argumentări solemne care, desigur, că i-au înveselit pe dadaişti până la lacrimi. Astăzi Franța s-a supărat şi ziarele vorbesc de dedesubturi «boşe» de spionaj, la adăpostul impostur ii artistice. Şi scriitorii parizieni, care inspec-tează pe spaniolii, pe ruşii, pe germanii din mişcare, cer lămuriri intelectu-alilor români asupra lui Tristan Tzara. Tzara spion? Se vede limpede că şi francezii au «mărşăluit» în această glumeață cursă internațională. Întrebarea lor dovedeşte că bucureştenii sunt cei mai tari mistificatori ai continentului"[70].

ELEMENTE CITADINE ÎN OPERELE ARTIŞTILOR AVANGARDIŞTI ROMÂNI PÂNĂ LA PUBLICAREA *MANIFESTULUI ACTIVIST CĂTRE TINERIME*

După întoarcerea lui Marcel Iancu din periplul său dadaisto-constructivist din Elveția, Franța şi Germania, prietenul său Ion Vinea, care în acest răstimp desfăşurase o activitate publicistică remarcabilă, l-a convins să scoată împreună o revistă de avangardă românească şi să-i asigure finanțarea; astfel, la 3 iunie 1922, au lansat revista „Contimporanul".

Prima etapă a revistei „Contimporanul", care s-a încheiat odată cu apariția *Manifestului activist către tinerime*, din numărului 46, la 16 mai 1924, cu o durată de aproape doi ani din care timp de peste o jumătate de an, nu se ştie din ce motive, revista nu a apărut (numărul 45 a apărut în aprilie 1924, după o pauză de 7 luni față de numărul 44, publicat la 7 iulie 1923), a fost considerată de unii istorici literari drept „etapa dominată de militantismul social-politic"[71]; într-adevăr, în primele numere, articolele politice de orientare preponderent de stânga, pornind chiar de la articolul-program inaugural semnat de dr. Nicolae Lupu, au avut o pondere destul de însemnată. Curând însă, articolele cultural-literare au câştigat întâietatea, iar principalii scriitori şi artişti români de avangardă sau care au cochetat cu avangarda (Ion Vinea, Marcel Iancu, Ilarie Voronca Jacques Costin, Gheorghe Dinu, M.H. Maxy, Ion Călugăru, Felix Aderca, B. Fundoianu) aveau să semneze alături de importanți autori români moderni (Ion Barbu, Tudor Arghezi, Alexandru Philippide, Perpessicius, Ion Pillat); considerăm că această primă etapă a revistei „Contimporanul" a constituit mai degrabă o perioadă de pregătire a lansării mişcării de avangardă româneşti.

Astfel, articolul *Pentru contimporani*, publicat de Ion Vinea în martie 1923, prefigura în mod clar apropierea revistei de avangarda europeană: „«Contimporanul» face mari sforțări ca să atragă atenția militanților celebri

ai artei şi literaturei contimporane din Occident asupra Bucureştiului”[72]; tot în acest număr era publicat, în traducere, articolul-manifest *Contra artiştilor imitatori* al neoplasticianului Theo van Doesburg, directorul revistei olandeze „De Stijl” şi nume sonore ale avangardei europene erau anunțate că au acceptat colaborarea la revista română: futuriştii F.T. Marinetti şi Enrico Prampolini, fostul dadaist Hans Richter, Henry Walden, şeful grupării *Der Sturm*. O lună mai târziu, Ion Vinea îşi asigura cititorii că „Vom rezolva chestiunea pătrunderii literaturii noastre în străinătate. Vom deschide în țară cale unui curent salubru şi înviorător”[73]; pe lângă anunțarea altor colaboratori renumiți, din avangarda europeană, precum gruparea *Ma*, refugiată la Viena, suedezul Viking Eggeling, Hans Arp, Alberto Giacometti, Fernand Léger, Hans Richter semna articolul *Constructivismul* (*pictura neocubistă*). În numerele următoare, au fost publicate traduceri literare sau alte articole programatice ale avangardei europene, precum *Cubism şi empirism* de Leonce Rosenberg[74], *Alba şi Roşul. Trisinteză* de F.T. Marinetti[75] *Pictorul Juan Gris* de Paul Dermée[76], articolul *Avantgarda rusă*[77], precum şi o „Scrisoare din Germania”, *Agonie*, de Hans Huelsenbeck[78]; în numărul 44 al revistei, înainte de pauza de mai bine de o jumătate de an care avea să anunțe publicarea *Manifestului activist către tinerime*, a fost reluată prima parte a manifestului *Sensibilitatea futuristă* (*Distrugerea sintaxei. Imaginație fără şir. Cuvinte în libertate*) de F.T. Marinetti[79].

Paginile revistei „Contimporanul”, din această primă etapă, au găzduit şi numeroase versuri ale poeților români de avangardă; Tristan Tzara şi-a dat acordul să-i fie publicate poemele inedite scrise în limba română, înainte de a părăsi țara, pe care le lăsase în manuscris, în păstrarea lui Ion Vinea (*Vino cu mine la țară*, *Cântec de război*, *Înserare*, *Glas*); comparând variantele păstrate în manuscris[80] şi cele publicate în revistă, se poate constata că Tristan Tzara îşi revedea poeziile, înainte de a fi publicate în „Contimporanul”, fiind astfel în contact nemijlocit cu prietenii săi; Ilarie Voronca, care avea pe atunci numai 20 de ani şi care avea să devină un important poet avangardist român, a publicat în revistă o serie de poezii care au fost incluse în primul său volum de versuri, *Restrişti*, care a văzut lumina tiparului în anul 1923, ilustrat cu desene de Victor Brauner; în fine, Ion Vinea, care receptase deja temele avangardei europene şi le distilase în versurile sale rafinate, şi-a publicat sau republicat, în paginile revistei, o seamă de poeme. Tot în această perioadă, revista „Contimporanul” a găzduit ample cronici teatrale, realizate de B. Fundoianu şi cronici despre „arta nouă” şi despre expozițiile de artă nouă, dintre care prima expoziție personală a lui Marcel Iancu de la Maison d’Art, din 31 decembrie 1922, a fost semnalată cu mult entuziasm. În fine, credem că şi pauza,

datorată probabil motivelor financiare, de o jumătate de an între numărul 44 şi numărul 45 al revistei „Contimporanul" a temporizat suspansul lansării manifestului avangardei româneşti. Un articol publicat în numărul 100 din octombrie 1931, *Aspect sintetic al evoluției Contimporanului, a influențelor pe care le-a degajat și a operelor realizate*, aduce argumente în favoarea ideii de pregătire a mişcării de avangardă româneşti, din această primă etapă a revistei. Astfel, în dreptul anului 1922, se specifica „Fondarea grupării Contimporanul, în continuitatea lui Dada ramificat în Franța, România etc.", grupare formată din Ion Vinea, Marcel Iancu şi Jacques G. Costin, precum şi prima expoziție Marcel Iancu, deschisă la Maison d'Art. Din anul 1923 se menționa a doua expoziție Marcel Iancu, precum şi „fortificarea mişcării", prin alăturarea lui B. Fundoianu, Sandu Eliad, Filip Corsa, Lotar şi Gad. Din prima parte a anului 1924 se reținea alăturarea Militei Pătraşcu, colaborarea lui Constantin Brâncuşi, Ion Barbu, M.H. Maxy şi Victor Brauner, care au generat lansarea *Manifestului activist către tinerime*[81] şi debutul oficial al avangardei româneşti.

Pe de altă parte, revistele de avangardă europene semnalau, cu promptitudine, apariția, la Bucureşti, a revistei „Contimporanul", chiar înainte de publicarea *Manifestului activist*... Astfel, revista italiană „Noi" anunța, pe ultima copertă a numărului din aprilie 1923, publicarea la Bucureşti a revistei „Contimporanul", iar în numărul următor, din luna mai 1923, semnala traducerea piesei *Bianca e rosso* de F.T. Marinetti. Interesant de menționat faptul că, în acelaşi număr al revistei futuriste „Noi", era publicat manifestul *L'arte meccanica*, semnat de Enrico Prampolini et al., pe care l-am amintit în capitolul precedent ca o posibilă sursă de influență pentru tinerii avangardişti români. Revista franceză *Les feuilles libres* semnala, la rândul ei, în numărul din iulie-august 1923, revista „Contimporanul", unde erau publicate poemele lui Tristan Tzara, iar revista „Zenith" includea, pentru prima oara, în numărul din februarie 1924, informații despre revista românească de avangardă.

După cum s-a putut constata, între avangardismul european, reprezentat mai ales de dadaism, unde au activat exponenți de frunte ai modernismului românesc şi naşterea curentului român de avangardă nu a fost o discontinuitate, o ruptură atât de importantă în timp; după cum s-a văzut, Ion Vinea compunea versuri dadaiste aproape simultan cu poeții de la Cabaret Voltaire (vezi poezia *Rădăcini lunare*, scrisă în anul 1916, analizată mai sus), chiar dacă nu le-a publicat niciodată în timpul vieții. Multe dintre poemele sale citadine, pe care critica literară le-a considerat „de avangardă", au fost compuse înainte de 16 mai 1924, când s-a născut, în mod oficial, avangarda română.

Astfel, poezia *La ora când cafenele se închid* publicată în numărul

din 17 martie 1923 a revistei „Contimporanul", pe când, dintre poeții avangardiști mai tineri, nu se afirmase decât Ilarie Voronca, care publica versuri influențate de simbolism, amintea de atmosfera de pe străzile din jurul Cabaretului Voltaire, descrisă de Tristan Tzara în *Cronică zürichează 1915-1919* unde, în lumina slabă a felinarelor, licăritul lanternelor roşii sugera prezența prostituatelor[82]: „Iată balul felinarelor, palid / firmament în umbra din cetate. / peste podurile mari de piatră / un cuvânt pierdut ca o mireasmă. // Pasul îngerilor pogorâți iată-l, / pe asfalt târzii prostituate"[83]. Şerban Cioculescu nota, pe marginea acestei poezii: „Aspectele citadine îşi fac un loc de seamă în poeziile de la „Contimporanul". Spre deosebire însă de caracterul ofensiv şi militant al urbanismului din panoplia poeților mai tineri, I. Vinea nu arborează poezia citadină cu un caracter programatic, spre complementarea esteticii constructiviste, reprezentată în plastică şi arhitectură de Marcel Iancu"[84]. Peisajul citadin realizat în poezia *La ora când cafenelele se închid* printr-un „montaj" poetic, l-a determinat pe Ovid S. Crohmălniceanu să afirme că Ion Vinea a reuşit „să dea o utilizare mult mai fructuoasă ca alții tehnicii simultaneiste"[85].

Imaginea oraşului conturată de Ion Vinea în poezia *Din Almanahul îngerilor*[86], printr-un joc de linii verticale şi de planuri regulate, amintea de peisajele urbane statice din tablourile cubiste: „Pereții de carton alb tăiați de o fereastră / dreptunghiulară; ziua se reazimă pe cer;/ ning clipele rugină pe arborii de fier / şi-un horn omoară timpul cu panglică albastră. // Amurgul se-ntețeşte pe turle, cu metal, / şi lângă mine viața-i aşa de regulată"[87].

Imaginea nocturnă a oraşului revenea în poezia lui Ion Vinea din această epocă, aducând, ca şi în prima etapă a creației sale, multă liniște, visare şi melancolie: „Noaptea are valuri multe, moi, / în oraşul cu ferestre stinse / prin care trecem amândoi / pe sub grădinile pe cer aprinse"[88]. Poetul avea o predilecție pentru realizarea unor imagini de ansamblu asupra oraşului în debutul poeziilor cu subiect citadin; oraşului „cu ferestre stinse", care se desfăşoară în „valuri multe, moi" îi corespundea, în poezia *Vilegiatură*, publicată în aceeaşi perioadă, imaginea târgului, care „îşi spală-n cer sutele lui de țuguiuri", cu trotuare „sonore şi pustii"[89].

Misterul nopții adâncea stranietatea oraşului de provincie din poezia *Nocturnă*, unde se petreceau scene hieratice, sub lumina albă a lunii: „E balul mut, pornit între zidiri, / ce-l simți murind alene lângă ochi [...] / în dantul alb înlănțuit pe-o rază; [...] / spre parcurile care orchestrează"[90].

Tonalitatea se schimbă brusc, în poezia *Lamento* şi, aşa cum obişnuia, Ion Vinea trecea, pe nesimțite, de la confesiuni lirice inspirate de liniştea nopții, la sentimente citadine din cele mai moderne, generate de tumultul nocturn al

metropolei. Recuzita sonoră şi luminoasă a peisajului urban nocturn, bazată pe asociații neașteptate, proprii poeziilor de avangardă, a invadat versurile poemului; notații instantanee generau un colaj haotic al agitației nocturne. Deşi natura era ostilă oricărei activități, ploile de martie fiind o „tragedie citadină, / arborii îşi fac semn ca surdomuții", iar „..dinspre bariere noaptea vântuie", automobilele treceau „între cristale, feeric, deci [...] / în dâra farului, snop imponderabil, / cu echipaj pe pneu rostogolit". Printre claxoane şi lumini, până şi cleiul curgea de pe afişele lipite pentru ultima reprezentație la teatru: „Pentru spectacolul de adio / plângeți lacrămi de făină / printre sonerii, lumină, / de Sfântul Bartolomeu al afişelor". Personajul de culoare, nelipsit în peisajul citadin dadaist, făcea o concurență neloială poetului retras şi timid, care „suferea", „sub țilindrul inutil": „Şi s-au aprins stelarele vitrine, / cumplit se strâmbă Negrul la volan, / înghite felinarele unul câte unul, / la intrarea în teatru, va dansa, va dansa. // Nu mă vezi, sufăr, sub țilindrul inutil"[91].

Şerban Cioculescu, care a analizat pe larg această poezie, considerând-o „ermetică" şi reprezentativă pentru întreaga creație a lui Ion Vinea, „esențial cerebrală", afirma că „notațiile de impresii sunt convergente, îngăduind o privire sintetică a colțului de oraş, surprins cu acuitate" şi că autorul „anexează poeziei ritmul trepidant al capitalei moderne, nevroza marilor oraşe"[92].

Instalarea primăverii pe „ulița grasă" a oraşului prilejuia scriitorului, în poezia *Îngerul a strigat*, înălțarea unui imn tonic şi bărbătesc pentru părăsirea vechiului regiment, „cel mai istoric" şi alăturarea de garda cea nouă a Primăverii, cu „un fior milităresc"; elementele împrumutate din recuzita militară, precum şi ritmul de fanfară al versurilor imprimau întregului poem un ton imperativ, de ordin militar: „Citadinule, vino în viață, / ferestrele toate au vibrat, / fâlfâie primăvara-n steagurile din față, / monoplanul zbârnâie-n azurul vărgat. // Nu vii şi n-auzi, inimă cauterizată, / Nu-ți scuipi țigara, chip nevropat? / Pe ulița grasă sună Primăvara / Şi rămâi în casă desperecheat"[93]. Mihai Petroveanu considera această poezie drept „unul dintre cele dintâi manifeste ale urbanismului solar din lirica noastră"[94], iar Şerban Cioculescu o califica drept „o frumoasă poezie urbană, semnificativă pentru tonicitatea îndemnului de primăvară, prin care încearcă un remediu împotriva depresivității"[95].

Sentimentul de însingurare resimțit de poet în agitația oraşului modern, care răzbate în poezia *Impas*, i-a încurajat pe unii critici să afirme inaderența autorului la peisajul urban (vezi Mihail Petroveanu) sau să constate existența unor ecouri „expresioniste în prezentarea ostilă a oraşului" (vezi Sergiu Sălăgean). Tristețea, izolarea şi înstrăinarea care îşi fac loc în unele poezii cu subiect citadin scrise de Ion Vinea în perioada 1920-1923, provin, mai degrabă, dintr-o posibilă influență a volumului *Douăzeci şi cinci de poeme*,

publicat de Tristan Tzara, în anul 1918, la Zürich, scris în aceeaşi notă depresivă, după cum alte poezii citadine ale autorului român sunt scrise sub influenţa vădită a prietenului său dadaist. Aflat departe de centrele avangardei unde prietenii săi îşi desfăşurau activitatea, dar mereu la curent cu ce se întâmpla acolo, Ion Vinea rezona cu toate schimbările şi noutăţile care ajungeau până la el, filtrându-le şi distilându-le prin talentul şi sensibilitatea sa, cuprins, nu de puţine ori, de un imens complex de inferioritate, care îl determina să fie grosolan chiar cu prietenii la care ţinea[96].

Astfel, ca şi Tristan Tzara la Zürich, poetul român, „în hotelul de periferie", unde s-a „însingurat", „cuminte", era un martor solitar al tumultului citadin: „Sub fereastră, mişună cetatea, / i-aud trecând norodul greu şi des. / De-o goarnă îmi zbârnie toată singurătatea. / E-n van. Am măsurat şi am ales"[97]. Elegie citadină, cum o considera Matei Călinescu, poezia *Impas* „comunică o specială crispare şi aceeaşi detaşare care sfârşeşte [...] prin a dobândi un aer straniu, aproape fantomatic"[98].

* * *

La 23 mai 1922 pictorul Corneliu Michăilescu deschidea la sala Sindicatului Artelor Frumoase, din strada Corabiei nr. 6 (unde avea să se desfăşoare şi prima expoziţie internaţională a „Contimporanului" din 30 noiembrie 1924) prima sa expoziţie personală, unde expunea 65 de tablouri în ulei, 4 lucrări în cerneală colorată şi 12 lucrări de grafică alb-negru; pictorul ce avea să devină o prezenţă particulară a avangardei româneşti avusese şi o traiectorie profesională deosebită de a celorlalţi artişti români de avangardă. Bucureştean, ca şi Marcel Iancu, cu opt ani mai mare decât acesta, Corneliu Michăilescu absolvise Şcoala de Belle-Arte din Bucureşti, după care a studiat doi ani la Florenţa, între 1913-1915; capitala toscană nefiind „contaminată", la acea vreme, de influenţa futurismului, artistul român luase contact cu avangarda europeană abia la întoarcerea sa în ţară, când s-a oprit la Zürich, unde curentul dadaist de abia se lansase şi era în plină efervescenţă. Revenit în ţară, a fost mobilizat pe front, ca şi Ion Vinea, dar, spre deosebire de acesta, a fost făcut prizonier şi a fost închis într-un lagăr militar din Prusia sudică, de unde a fost eliberat abia după încheierea păcii de la Bucureşti (7 mai 1918); în toamna aceluiaşi an se întorcea la Florenţa, unde lua cursuri de gravură şi de acvaforte, de unde a revenit în ţară, la începutul anului 1922. Educaţia sa artistică era complet diferită de a confraţilor săi avangardişti, şcoliţi în Elveţia, Franţa sau Germania şi, pe deasupra, diferenţa de vârstă dintre ei îi dădea mai multă maturitate şi seriozitate; expusese lucrări la patru expoziţii

la Florența (expozițiile anuale ale Societăți de belle-arte din 1913, 1914 şi 1915, precum şi la „Esposizione nazionale d'arte per il 3 cinquatenario del XX dicembre", în anul 1921). În prima sa expoziție personală de la Bucureşti, Corneliu Michăilescu a introdus unele elemente cubiste şi dadaiste în tablourile sale, cum avea să facă şi în desenele publicate în revista „Integral", care vor fi analizate la timpul potrivit, fără a declanşa însă opinii contradictorii în critica de specialitate.

Prima expoziție personală a lui Marcel Iancu din România, deschisă la sala „Maison d'Art", la 31 decembrie 1922, cu ample ecouri în presa vremii, a marcat, cu adevărat, pătrunderea artei de avangardă pe simezele româneşti şi a constituit un eveniment important al grupării de la „Contimporanul" din această primă etapă.

Expoziția cuprindea 18 desene (din care nouă nuduri şi şapte portrete) şi 24 de uleiuri; dintre acestea din urmă, cel puțin trei aveau subiect citadin: *Bal*, *Dansul pe frânghie* şi *Oraşul Ems* (astăzi pierdut).

Într-un articol din „Rampa", Lucifer (pseudonimul lui Sigmund Maur) integra lucrările lui Marcel Iancu în categoria picturii expresioniste (poate datorită culorilor neobişnuit de vii) şi afirma că expoziția „va fi primită cu foarte multă uimire şi va face mult zgomot pentru că publicul şi criticii noştri se află pentru prima oară în fața unor tablouri ce pot da într-adevăr măsura valoarei expresionismului"[99]. Într-o cronică din „Contimporanul", Ion Vinea remarca noutatea artei prietenului său, dincolo de apartenența sa la vreun curent artistic: „S-a zis expresionism, activism abstract, formele seci, etichete de muzee, pe bocaluri. Noi zicem: talent în plină expediție, printre ghețurile sdrobite, cu vântul tinereții în pânze"[100].

Caracterul abstract, soliditatea armonioasă a compozițiilor sale, precum şi marea lui virtuozitate coloristică au fost subliniate încă de la început: „Este o armonie ciudată şi totuşi clară, în întretăierile neaşteptate şi brusce, în planurile aparent dezordonate şi în atmosfera enigmatică şi clocotindă din compozițiile sale. [...] Este unul dintre cei mai buni colorişti. Culoarea sa este tare – aproape brutală câteodată, alteori jucând pe o gamă foarte bogată, de un fermecător lirism"[101], iar noutatea picturii sale era absolută „Marcel Iancu ne aduce o mare învățătură. E o inițiere în taina unui nou ritm, a unei noi măsuri, a unui nou instinct, a unui nou adevăr"[102].

Din descrierile realizate în presa vremii, se pare că tabloul *Bal*, expus la Bucureşti, reprezenta pictura *Bal la Zürich* (il. 105), realizat în anul 1915, amintit deja în acest capitol. Compoziția „magistrală" a scenei de bal, cu „raccourci-uri de virtuoz", unde „o nesfârşită serie de perechi cu trupurile contorsionate de ritmurile săltărețe şi insinuante ale unei orchestre – care se

ghiceşte pe scena din fundul sălii – mişcându-se într-o desarmonie care subliniază meschinele lor preocupări de ordin moral”[103], îi provoca lui Ion Vinea reacții admirative: „O energie fără seamăn nutrind o vervă cumplită își caută aici, prin artă, echilibrul viu, expansiunea radioasă. E un exces de vitalitate [...] în *Balul*, de un halucinant colorit şi desen redus cu îndrăzneală şi înteţit drăceşte, la simple şi răzvrătite semne”[104].

În tabloul *Dansul pe frânghie* (il. 109), pictat tot în anul 1915, reprezentația unei trupe de acrobați dintr-o piață de la marginea orașului era realizată de Marcel Iancu într-o manieră la fel de surprinzătoare. De altfel motivul circului era frecvent întâlnit în operele dadaiştilor; Tristan Tzara scrisese şi el, în acelaşi an, poemul *Les saltimbanques* (*Saltimbancii*), unde aceleaşi mişcări de acrobație erau descrise în versuri la fel de inspirate: „NTOUCA care sare / marotă / care este dada care este dada”[105]. Revenind la imaginea picturală, din mulțimea compactă şi nediferențiată, din partea inferioară a compoziției, care își înghițea „singură agitația şi urmărind pietrificată de spaimă îndrăzneața şi periculoasa acrobație”[106], se desprindeau câteva siluete, cocoțate pe înălțimile din împrejurimi, ca să fie cât mai aproape de circari, sfidând, ca în pânzele lui Marc Chagall, legile perspectivei; în partea superioară a tabloului, reprezentarea cerului era realizată în manieră cubistă, cu volume prismatice colorate în tonuri de albastru şi de verde, culori care sugerau, ca în picturile futuriste, lăsarea întunericului. Cele două registre ale tabloului erau delimitate de frânghia care traversa orizontal compoziția, pe care evoluau cei trei acrobați, unitatea scenei fiind asigurată de clădirile din partea dreaptă a pânzei, redate în contururi estompate, care se înălțau pe toată înălțimea pânzei.

Lucrarea i-a stârnit admirația lui Ion Vinea care, sedus de ideea transferului în plan literar a sugestiilor picturale, a compus un comentariu liric, care „năzuieşte să dezlănțuie mai ales tensiunea sufletească pe care «construcția» plastică a obiectului de inspirație o implică”[107]. De subliniat că textul este anterior expoziției, el fiind publicat cu trei luni şi jumătate înainte de vernisaj şi conține detalii care nu erau cuprinse în tablou, pe care scriitorul le ştia, mai mult ca sigur, de la Marcel Iancu. Astfel, din descrierea peisajului citadin realizată de Ion Vinea, se poate deduce că scena a fost pictată la Zürich, fapt ce nu reiese deloc din tablou: „Crepusculul e trist în piața gotică, aceeaşi de sute de ani. Printre casele ascuțite, lumina, destrămare moale, deasă, felurită, trece de la vânăt înspre străveziu”[108]. Transferul de reacții dintre mulțimea „violentă şi compactă, ca un unic gârbov spate cu mii de capete, felinare în mijire bolnavă şi pestriță”[109] şi acrobați, precum şi descrierea numărului propriu-zis de acrobație conferau tabloului un comentariu liric pe măsură: „Şi de sus cade vasta tăcere a

minutului încremenit: prin ultramarin pasul saltimbancului supune coarda care face unghi. Trupul, o fâlfâire de seară, pregetă în avântul calculat peste abisul oblic. De bună seamă, piața e grea de un mare suspin, ca un val de suire. Mâinile pipăie în văzduh valul acesta, trimis de jos, în rugăciune. Şi mersul în destinderi infinite înaintează. Piața, crepusculul, gloata, sufletul suferă. Sufletul, pe frânghie, lunecă"[110].

Expoziția lui Marcel Iancu din 31 decembrie 1922 inaugura pătrunderea picturii de avangardă în spațiul românesc. M.H. Maxy se afla, în acest timp, la Berlin unde studia în atelierul compatriotului Arthur Segal; în anul următor, 1923, avea să deschidă şi el o expoziție personală, tot la Maison d'Art, iar Marcel Iancu avea să verniseze, în aceeaşi sală, în decembrie 1923, a doua sa expoziție personală. Toate aceste expoziții s-au bucurat de cronici apreciative din partea lui Ion Vinea, un mare admirator al „artei noi". Deocamdată, după prima manifestare a artei de avangardă, el afirma, cu mult entuziasm: „Avem, întors în țara lui, un nou artist de o elementară virulență, de o cerebralitate nietzscheană şi al cărui meşteşug slujit de cunoştințe variate şi multiple se bizuie pe aceeaşi forță de lucru caracteristică marilor isbânditori"[111].

* * *

În prima parte a anului 1923, Ilarie Voronca, care nu împlinise încă douăzeci de ani, şi-a început colaborarea constantă la revista „Contimporanul", cu versuri pe care le-a adunat în primul său volum, *Restrişti*, publicat la sfârşitul aceluiaşi an[112], volum ilustrat de tânărul pictor Victor Brauner, care aveau să devină, amândoi, cei mai de seamă reprezentanți din noua generație a avangardei româneşti, în poezie şi, respectiv, în pictură.

Ilarie Voronca debutase în revista „Sburătorul literar", cu poezia *Tristeți de toamnă*, nepublicată în volumul *Restrişti*, în care prefigura atmosfera citadină din versurile sale scrise în această perioadă: „Ferestrele cernite şi streşinile roase / prin care curge brună tăcerea nopții joase / (ca un tavan sub care privirea ți-o apleci) / şi ulițele strâmbe ca nişte brațe rupte .../ S-a ostenit oraşul cu toamna grea să lupte / şi-acum îşi frânge trupul sub biciul ploii reci"[113]; până la dispariția publicației lui Eugen Lovinescu, survenită la 22 decembrie 1922, viitorul poet avangardist a publicat unsprezece poezii din volumul de debut, concomitent cu Camil Baltazar, care îşi publica versurile cuprinse în volumul său de debut, *Vecernii*.

Ca şi în cazul predecesorilor lui din prima generație de avangardişti români, Tristan Tzara şi Ion Vinea, poemele publicate în volumul *Restrişti* nu prefigurau transformarea pe care avea să o sufere, în scurt timp, stilul poetic

al lui Ilarie Voronca; unele trăsături ale poeticii sale, care vor fi evidențiate în paginile următoare, s-au conturat însă, cu destulă claritate, încă din primele sale versuri.

Întregul volum *Restrişti* reda, fără a-l numi vreodată, peisajul oraşului natal, Brăila, conturat în tuşe simboliste, cu vădite accente moderne, aşa cum a fost perceput de un adolescent melancolic şi însingurat; Ilarie Voronca şi-a conceput cu multă intuiție şi rafinament primul său volum de versuri, care impresionează şi astăzi, nu numai prin structură (împărțirea în capitole, cu titluri sugestive şi dispuse într-o succesiune gradată şi simbolică), dar şi prin prezentare (formatul oblong elegant, litera aleasă şi, mai ales, ilustrațiile lui Victor Brauner). Astfel, încă de la primul său volum, Ilarie Voronca a intuit mai bine decât oricare poet avangardist român importanța care trebuia acordată *aspectului* cărților lor, care trebuiau să reprezinte un obiect artistic în sine; calitățile de editor ale tânărului poet, care s-au evidențiat cu ocazia publicării fiecărui volum al său, dovedeau şi faptul că nu era străin de cărțile şi de revistele străine de avangardă care circulau, în acea vreme, în mediile moderniste ale *Sburătorului* şi *Contimporanului*, care puneau mare preț pe aspectul lor tipografic. Pe de altă parte, colaborarea dintre Ilarie Voronca şi Victor Brauner la volumul *Restrişti* şi apoi la revista „75 HP" refăcea, în mod sugestiv, peste ani, colaborarea dintre Ion Vinea, Tristan Tzara şi Marcel Iancu la revista „Simbolul", consfințind astfel apariția unei noi generații de avangardişti români. Dar cei doi tineri artişti mai aveau ceva în comun şi anume chiar peisajul Brăilei, unde Victor Brauner a locuit, de asemenea, cu familia, după întoarcerea de la Viena, în perioada 1915-1918. Nu se cunosc prea multe date despre copilăria şi adolescența lui Ilarie Voronca la Brăila, probabil a fost mai tristă şi mai melancolică, dar despre anii petrecuți în oraşul de pe malul Dunării de Victor Brauner se ştie că au fost fericiți: „Noi, copiii Brauner, duceam o viață plină de aventuri, liberă, în clanul nostru în care, deja, începeau să se dezvolte personalitățile"[114]. Coincidența a făcut ca şi la venirea în Bucureşti, cele două familii să aibă domicilii apropiate, în zona Parcului Carol.

Din titlurile capitolelor sub care erau grupate poeziile din volumul *Restrişti* se conturau toposurile simboliste ale oraşului redat în versurile lui Ilarie Voronca: *Sfârşiri în amurg*, *Cheiuri stinse*, *Vedenii în seară*, *Parcuri vechi*. În „oraşul mâhnit", „oraşul cu viziuni stinse", „oraşul de întuneric", unde străzile erau „vechi" şi „singuratece", iar „drumul se-mpiedică de case strâmbe şi cade-n noroi", mahalaua era pustie, iar cheiul era „mohorât şi apăsător", „cu amurgiri bolnave", doar țipătul fabricilor şi al trenului mai alunga monotonia peisajului citadin: „Uite: țipătul fabricilor a trecut ca o

pasăre speriată. / Apoi, în seară şi în liniște – oraşul mâhnit. / Vezi, ce subțiri se țes copacii în grădina publică. / În plânsul felinarelor, o tristețe cunoscută a revenit. // Bănci şi lumini în toamnă putrezesc" (*Sfâşieri* [115]). Imaginea oraşului era conturată ca într-un desen, prin enunțuri scurte, eliptice, sacadate, ale fiecărui vers.

Târgul de provincie nu mai era un spațiu închis, sufocant, ca la Tristan Tzara, pe care poetul dorea să-l părăsească definitiv, poate şi pentru că oraşul Brăila, unde Ilarie Voronca şi-a petrecut copilăria şi adolescența, era un port cosmopolit şi un oraş comercial foarte pitoresc, care nu se compara, de pildă, cu Moineştiul lui Tristan Tzara. Poetul *Restriştilor* părea resemnat şi îşi asuma, încă din prima poezie a volumului, destinul tragic şi zbuciumat, prevestindu-şi parcă actul suprem prin care şi-a curmat viața, la Paris, în primăvara anului 1946: „Îmi port ca pe-un copil bolnav, tristețea [...] / De departe vine prevestireà unui sfârşit apăsător, / şi eu îmi port tristețea ca pe-un copil" (*Tristeți*); atitudinea personajului său este mai degrabă de factură expresionistă pentru că, deşi deznădăjduit în „metropola" cu „balcoane şi disperări" (Brăila), el nu concepe să o părăsească decât pentru scurte evadări „în munți", în „orăşelul" Soveja. Este de reținut enumerarea balcoanelor, ca o trăsătură distinctivă a Brăilei, unde fiecare imobil era şi mai este încă împodobit cu balcoane, realizate în cele mai extravagante dantelării metalice.

Corespondența dintre desenele schematice, în alb-negru, ale lui Victor Brauner şi versurile încărcate de o sinceră deznădejde ale poetului Ilarie Voronca prefigura o afinitate profundă între cei doi artişti: „Am mers amândoi de-alungul cheiului trist. / Case mici şi albe voiau din oraşul întunecat / să fugă; şi ne-a durut şi pe noi tristețea zidurilor de internat, / şi-am rămas să ascultăm, (ți-aminteşti oare?) / cum liniştea punea la porțile oraşului, zăvoare" (*Preumblări*). Ca şi în tablourile lui Giorgio de Chirico, trenul amplifica trăsătura esențială a peisajului citadin: „O! Îți aminteşti țipătul sfâşietor al trenurilor, / era toată viața oraşului desnădăjduit care țipa" (*Preumblări*).

Opiniile criticii literare clasice, de la Eugen Lovinescu la George Călinescu, au considerat volumul *Restrişti* ca provenind din filiera bacoviană; dar între poeziile din volumul *Plumb* (scrise înainte de 1900 şi publicate abia în anul 1916) şi versurile tânărului scriitor brăilean erau diferențe fundamentale, atât în scriitură, cât şi în atitudinea personajului poetic. Eugen Lovinescu îl aşeza pe Ilarie Voronca sub influența *Vecerniilor* lui Camil Baltazar, poet care frecventa mai demult cenaclul *Sburătorul* şi care îşi publica poeziile în revista „Sburătorul literar" în acelaşi timp cu Ilarie Voronca; în acest caz, nici măcar atmosfera generală a celor două volume nu are nimic în comun, cu atât mai puțin stilul poetic al celor doi tineri scriitori. Versurile din *Restrişti*, care

„ilustrau încă, în linii mari, formula simbolistă, pe care spirite mai «moderne» ca Ion Vinea, Tristan Tzara, Adrian Maniu începuseră să o depăşească deja în urmă cu un deceniu”[116] aveau să întreacă însă, foarte curând, prin „modernitate”, cel puțin arta poetică a mentorului său de la „Contimporanul”, dovedind că tânărul poet se înscria într-o nouă generație de artişti.

Poezia de debut a lui Ilarie Voronca părea mai apropiată de versurile lui Tristan Tzara scrise în perioada 1913-1915, înainte de a pleca din țară sau de tălmăcirile din lirica expresionistă, realizate de Lucian Blaga, Ion Pillat, Harry Bonciu ori Oscar Walter Cisek, publicate în revistele din epocă („Gândirea”, „Rampa”, „Cuget românesc” sau chiar în „Contimporanul”); accente din Ernst Stadler („Greu cădea amurgul pe necuprinsele străzi, / Pe cenuşiul olanelor şi al turnurilor suple, / Pe praf şi murdărie, pe suferință şi plăcere, / pe minciuna oraşului mare / În majestuoasă neîndurare” (*Amurg*[117]) sau din Georg Trakl („O, nebunia oraşului mare, când seara / Arbori schilozi stau încremeniți lângă zidul negru” (*Celor amuțiți*[118]) nu erau străine de poezia *Restriştilor*. Chiar şi atitudinea personajului lui Voronca, pentru care spațiul urban reprezenta un mediu ostil trăirilor intime, iar civilizația citadină genera sentimente de deznădejde şi de profundă tristețe era de natură expresionistă, iar desenele lui Victor Brauner care ilustrau volumul aminteau de liniile tulburătoare ale lui Lyonel Feininger sau Egon Schiele.

Astfel, o posibilă influență expresionistă asupra liricii de debut a lui Ilarie Voronca credem că poate fi luată în considerare; imaginea oraşului cu ziduri cenuşii, unde orice lumină „care vine de acolo de pe câmp luminoasă, / Între zidurile oraşului desnădăjduit, se va înnegri” (*Primăvară tristă*) era compatibilă cu atmosfera din orăşelul Český Krumlov, redată în tablourile lui Egon Schiele (il. 44), iar „panorama cu pânze mâhnite”, care sugera starea de spirit a celor care locuiau în „casele plecate în durere”, din poezia *Primăvară tristă* a poetului român, amintea de lucrarea *Casă de periferie cu rufe puse la uscat* (il. 45) a aceluiaşi pictor expresionist austriac: „Înăuntru frig ... şi oameni cu o veselie întristată. / În privirea lor era desnădejdea” (*Primăvară tristă*). „Panoramele brune” ale urbei, cu fabricile, biserica, şcoala primară, spitalul şi internatul, păreau a dobândi o semnificație superioară, la tânărul poet: „Şi am înțeles că viața e o uliță cu geamuri înalte şi reci” (*Preumblări bolnave*).

Singura notă optimistă a volumului o constituia evadarea spre munți, spre „casa copilăriei”, unde trecutul său stătea „ca-ntr-un cufăr vechi o haină albă”, localizată în Soveja: „Trâmbița primăverii a sunat peste orăşel. / Aerul limpede cum e apa de fântână / Ferestile s-au deschis, băncile s-au înnoit [...] // Să ne urcăm în docar. Cerul tot mai aproape-i, / Țipătul oraşului s-a şters cu desnădejdi şi zidiri. [...] // Departe uliți triste, departe orăşeni mărunți. / Uite:

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

primăvara şi-a scuturat clopotele peste cetate. / Trenul mic ne aşteaptă cu strigăte tremurate / Vino! Să mergem la Soveja în munţi" (*Gânduri pentru Soveja*).

Chiar dacă limbajul poetic al lui Ilarie Voronca avea să cunoască o transformare radicală, odată cu editarea unicului număr al revistei „75 HP", în luna octombrie 1924, semne ale viitorului poet avangardist se întrevedeau încă din volumul de debut. „Facilitatea aproape prodigioasă de a se exprima în comparaţii şi imagini" semnalată de Eugen Lovinescu[119] anunţa *imagismul* prolific, propriu versurilor sale ulterioare, iar stilul său discursiv, care presupunea şi o reabilitare a stilului aşa-zis prozaic, se înscria deja în lirica modernă: „Vreau să-ţi amintesc dimineaţa clară, / când am mers prin oraşul cu ferești deschise [...] şi tu-mi spuneai: «trebuie să recunoşti prietene că e primăvară»" sau: „Era în preajma unor sărbători albe. / Şi eu ţi-am spus: «De ce sunt zidurile tot aşa de cenuşii? »" (*Primăvară tristă*). Şi, nu în ultimul rând, aplecarea poetului asupra peisajului urban şi atmosferei citadine, marcată, cu generozitate, încă din volumul de debut, avea să-l însoţească, cum se va vedea, pe parcursul întregii sale cariere, Ilarie Voronca fiind autorul celor mai consistente poeme citadine din lirica avangardistă română.

În aceeaşi perioadă, 1922-1923, Ilarie Voronca a publicat versuri şi în alte reviste, precum „Sburătorul literar şi artistic", deja menţionat, ca şi în revista craioveană „Năzuinţa", tributare poeziilor timpurii create de Ion Vinea sau Tristan Tzara, pe care nu le-a inclus în volumul de debut, dar nici în vreun alt volum ulterior.

În *Gară de provincie*[120] toposul gării devenea, la tânărul poet, o stare sufletească, de melancolie, visare dar şi de profundă plictiseală: „Mi-e sufletul o gară mică, de provincie. / Cărămizile roşii s-au învechit şi sălile sunt pline de melancolie"; „băncile roase" unde „au stat visătorii veniţi de departe", „lămpile prăfuite", „plictiseala odăilor deşarte" fac din „gara cu peronul mic", prin care „trenuri molatece trec", un simbol al trecerii timpului şi al zădărniciei vieţii: „De la o vreme, vor sfârşi toate / [...] se va nărui de vechime, de plictiseală poate. / Şi atunci nu va mai fi nimic". *Gara de provincie* a lui Ilarie Voronca se înscria în *toposul* redat deja de Ion Vinea în poezia *Doleanţe* (1915), unde, în „gara peticită de lumini", „luminată şi pustie", sirenele „ţipă, desnădejde", iar trenurile, porneau „alene" şi plecau „pe vecie".

Imaginea urbei de provincie, unde „Casele cu şorţuri de linişte şi de umbră par nişte / călugăriţe bolnăvicioase / care au ieşit să se preumble duminică, pe ulicele / adormite şi joase" din poezia *Elegie*[121], părea desprinsă din *Dumineca* lui Tristan Tzara, evocarea copilăriei şi a casei părinteşti conferind, ambilor poeţi, un sentiment de siguranţă şi de stabilitate: „Acum, orăşelul a adormit ca un copil, cu fruntea / plecată pe cartea serii" (*Elegie*).

Oraşul natal al lui Ilarie Voronca avea să revină, în mod explicit, peste ani, în poezia sa, într-o perioadă în care ruptura lui de gruparea avangardistă de la „unu" era iminentă; în volumul *Incantaţii*, publicat în anul 1931, amintirea oraşului de la malul Dunării îi aducea echilibru sufletesc şi multă seninătate: „Îmi amintesc: e portul o legănare-n spumă, / Brăila, calm, arome dinspre fructarii limpezi, / Pe strada potolită ca o odihnă du-mă / În grădini glasul adoarme moale lângă dulăii fericiţi"[122]. Concitadinul său, delicatul poet Perpessicius, care, la rândul lui, închinase urbei natale versuri emoţionante („Brăila-şi desfăcuse un plan în evantaliu, / Cu boare de zefiruri pe bura tristei toamne / Şi palpita de viaţă şi cel mai mic detaliu"[123]) privea cu mult entuziasm noua metamorfoză a versului voroncian, definită ca „o suită de exclamaţii, o revărsare de nestemate, ca-n închinarea magilor peste leagănul adorat"[124].

* * *

Sfârşitul de an 1923 a fost bogat în manifestări ale artei de avangardă. Pe lângă apariţia volumului de debut al lui Ilarie Voronca, pictorul M.H. Maxy deschidea, în luna noiembrie, la Maison d'Art, prima sa expoziţie „cubistă", urmată de a doua expoziţie de „artă nouă" a lui Marcel Iancu, vernisată la 22 decembrie, tot la Maison d'Art.

M.H. Maxy revenise în ţară, în luna mai 1923, de la Berlin, unde luase contact cu mediul intelectual avangardist şi studiase pictura cu Arthur Segal; anul petrecut în Germania fusese foarte rodnic pentru artistul român, acesta schimbându-şi total viziunea şi maniera de a picta. În luna aprilie 1923 avusese o expoziţie personală la Galeria *Der Sturm*, condusă de Herwarth Walden, unde expusese 23 de uleiuri, pe care le lucrase în doar câteva luni, iar în luna următoare participase, la invitaţia profesorului său, la expoziţia anuală a *Novembergruppe*, din care făcea parte şi acesta. Odată întors la Bucureşti, M.H. Maxy a lucrat intens, în spiritul noilor reguli ale artei abstracte, în vederea organizării unei expoziţii personale la Bucureşti; această expoziţie, vernisată în luna noiembrie 1923, cuprindea 57 de tablouri, dintre care 16 fuseseră expuse la Berlin, 6 mai fuseseră expuse în ţară, iar restul de 35 erau lucrări noi. Artistul era la a treia expoziţie personală pe simezele româneşti, dar în primele două nu ieşise din rigorile artei oficiale; acum simţea nevoia să clarifice propria-i metamorfoză: „Pentru noi, cubiştii, orice tablou e o problemă, veşnic alta, faţă de care înţelegerea comună e firesc să rămâie străină. [...] Opera de artă cubistă nu trăieşte numai prin maniera ei, ci şi prin puterea ei de spiritualizare (spiritualizarea cubistă e o facultate de bază a materiei formei, culoarei, a sensibilităţii etc. şi nu o spiritualizare a

subiectului naturalist, ultima etapă la care a parvenit pictura de până acum). Şi această facultate constituie însăşi esenţa propriei noastre personalităţi"[125]. Tot în prefaţa la *Catalogul* expoziţiei, Maxy definea constructivismul drept „extrema stângă a cubismului" care încerca „reprezentarea plastică a unor legi abstracte, căutându-şi elementele din exteriorizările vieţei noastre maşino-industriale"[126].

Dintre tablourile cu subiect citadin, unele fuseseră expuse la Berlin, precum *Berlin* (*Cetatea modernă*), *Meissen* şi *Vedere din aeroplan*, altele, precum *Peisaj cu sonde I* (*Câmpina*) şi *Peisaj cu sonde II*, fuseseră pictate special pentru această expoziţie[127], iar *Local de noapte*, deşi fusese realizat la Berlin, în anul 1922, nu fusese expus niciodată[128].

Tabloul *Berlin* (*Cetate modernă*, il. 110), realizat în anul 1922, expus anterior în Galeriile *Der Sturm*, publicat în numărul 4/1923 al revistei omonime şi apoi în revista „Integral"[129], din păcate, s-a pierdut; cele două imagini alb-negru publicate ale lucrării, constituie singurul martor pe care ne bazăm analiza. Întreaga compoziţiei este divizată, pe orizontală, de un pod metalic, redat în detaliu, care ocupă partea centrală a lucrării; reţeaua foarte întinsă a metroului aerian şi a căilor ferate supraînălţate, care străbate, în toate direcţiile, oraşul Berlin, reprezintă o trăsătură specifică metropolei germane, care a fost surprinsă de artiştii avangardişti, ca o notă de extremă modernitate a oraşului. În partea superioară a compoziţiei sunt redate clădirile masive, din piatră, ale oraşului vechi, o biserică cu turlă înaltă, o navă, cu steagul fluturând la pupă, diferite locuinţe desenate în detaliu, cu ferestre şi hornuri, într-un joc de linii geometrice, de arce frânte, arce în semicerc şi de triunghiuri. În partea inferioară a tabloului, înlănţuirea de suprafeţe prismatice poate sugera o imagine a oraşului nou, surprins în detalii tehnice şi inginereşti, din care se întrezăresc două siluete masculine în mers, strivite parcă de greutatea apăsătoare a urbei moderne. Jocul de umbre şi lumini, care conferă întregului tablou o luminozitate specială, vizibilă chiar şi în copia alb-negru, devenea deja o particularitate a artei sale, pe care pictorul român a stăpânit-o cu multă măiestrie şi sensibilitate.

Unul dintre cele mai valoroase tablouri etalate pe simezele acestei expoziţii personale a fost *Meissen* (il. 119), realizat în anul 1922 (expus şi în cele două expoziţii de la Berlin). Din secvenţa prismatică a peisajului citadin, se pot distinge ziduri, clădiri cu acoperişuri roşii, copaci, pictate în tonuri pline, de roşu-purpură, albastru şi verde; personajele feminine din planul central al compoziţiei, graţioase şi imobile, concurează cu bibelourile realizate în renumitele manufacturi de porţelan, care au adus o faimă istorică burgului german. Ceea ce frapează şi încântă la acest tablou este lumina, care învăluie

într-o atmosferă ireală şi translucidă, ca de vitraliu, întregul peisaj urban.

Lucrarea *Vedere din aeroplan* (*În aeroplan*, il. 111), realizată în anul 1922, expusă, de asemenea, la Berlin şi publicată în revista *Der Sturm* (1923)[130], a fost şi ea, din păcate, pierdută. Din copia alb-negru, reiese că tabloul reprezintă imaginea aeriană a unui peisaj urban; structura complexă a tabloului este alcătuită din desfăşurarea în plan a unor suprafeţe prismatice care sugerează diferite elemente constitutive ale unui peisaj citadin construit: ziduri, faţade, stâlpi, copaci. Contururile estompate şi lumina difuză care învăluie întreg peisajul confereau tabloului o aură de mister oniric, care îl apropie de acuarela lui Paul Klee, *Traum Stadt* (*Oraşul-vis*), realizată tot la Berlin, cu un an înainte, în 1921. Totodată, trebuie amintit faptul că imaginea aeriană realizată de pictorul român premerge, cu aproape un deceniu, *aeropicturii* futuriste, apărute după anul 1930.

Dintre peisajele citadine realizate după întoarcerea de la Berlin, pictate special pentru această expoziţie, s-au numărat două peisaje cu sonde din Câmpina, intitulate *Sonde* (*Câmpina*), redenumite *Peisaj cu sonde*, cu ocazia primei expoziţii internaţionale a „Contimporanului", din anul 1924.

Peisajul petrolifer spectacular din Câmpina era insolit în plastica românească; în *Sonde I* (*Câmpina*, il. 120), realizat în anul 1923, în planul central al tabloului se profilează principalele componente ale unui peisaj industrial modern: cisterne, rezervoare, hale, magazii, vagoane de cale ferată, redate schematic, fără multe detalii, sugerându-se, mai degrabă, grandoarea construcţiilor, desfăşurate pe verticală; de altfel scara supradimensionată a clădirilor industriale este dată de silueta unui bărbat, care trece grăbit prin faţa privitorului. Chiar şi sonda, care se înalţă pe axa principală a tabloului, are forma extrem de simplificată a unui cilindru incandescent; explozia de culori incendiare, roşu, portocaliu, galben, violet, din partea superioară a tabloului, care se reflectă şi în partea inferioară a pânzei, reuşeşte să transmită emoţia resimţită în faţa unui spectacol grandios, unde forţele naturii sunt „îmblânzite" de tehnologia modernă. De altfel, cu ocazia vizitei în România, din luna mai 1930, însuşi promotorul futurismului, F.T. Marinetti, a fost extaziat de această privelişte incendiară: „Atmosfera e o tablă înfierbântată pe obraji. Pământul încită tălpile. Suntem în imensa şi tragica Cetate a sondelor, care lucrează cu sârg chinuit, fără să le pese de acea risipitoare de colo şi de inepuizabila-i sinucidere roşie. [...] Coloană de lavă iritată şi fericită de-a se simţi lichidă şi solidă în acelaşi timp, sonda îşi deşiră volubil braţele până-n zenit, apoi le cufundă jos în sânge şi, aşa, botează de oribilă forţă dealuri, ţarini şi sate fugare"[131].

În cel de-al doilea tablou, *Sonde II* (*Câmpina*, il. 121), realizat tot în anul 1923, viziunea asupra peisajului petrolifer s-a abstractizat; din înlănţuirea suprafeţelor

prismatice, peisajul construit, redat acum la dimensiuni mult reduse, în partea inferioară a compoziției, se pierde parcă printre dealurile înverzite care îl înconjoară; tensiunea tabloului este creată în jurul celor două „personaje", care se confruntă, față în față: sonda, care se înalță pe verticală şi amenință, cu dinții uriaşi de oțel, silueta feminină, gingaşă şi grațioasă, care se ridică deasupra oraşului; cu alte cuvinte, tehnologia modernă poate distruge echilibrul peisajului urban, armonios integrat în natură. Contrastul era realizat şi prin folosirea diferențiată a culorilor şi a luminii; în timp ce oraşul, colorat în roşu, verde şi galben, este inundat de o lumină intensă, protectoare, sonda, redată în tonuri de maro şi verde-închis, este lăsată în penumbră. M.H. Maxy nu numai că a introdus peisajul petrolifer în pictura românească de avangardă, dar a creat şi două viziuni diametral opuse asupra acestuia: atitudinii de totală admirație în fața tehnologiilor moderne de extragere a petrolului, din primul tablou, i s-a opus spectrul înfricoşător al dispariției lumii vechi, cucerite de expansiunea industrială.

În anul următor, M.H. Maxy a realizat o linogravură, în oglindă, a tabloului *Sonde II* (*Câmpina*), intitulată *Peisaj cu sonde* (il. 113), pe care a publicat-o în revista „75 HP", ilustrând, alături de o linogravură a lui Victor Brauner, articolul programatic *1924*, semnat de Alex. Cernat (Ilarie Voronca)[132].

În fine, un alt tablou inspirat din viața metropolei expus, pentru prima oară la Maison d'Art, cu ocazia expoziției personale din toamna anului 1923, a fost *Local de noapte* (il. 112), realizat la Berlin, în anul 1922[133] (lucrare de asemenea pierdută), într-o evidentă manieră expresionistă, amintind de siluetele lui Ludwig Kirchner, din perioada sa berlineză. În imaginea alb-negru, atmosfera încinsă din barurile de noapte ale metropolei germane, unde prostituatele se zbăteau în strânsoarea clienților, iar ospătarii treceau imperturbabili, printre mese, era surprinsă, cu multă dezinvoltură, de artistul român. Mobilierul modern, format din măsuțe rotunde, lampa din spatele cuplului înlănțuit, ca şi croiala hainelor personajelor din tablou constituiau tot atâtea dovezi ale stadiului avansat de civilizație urbană al metropolei berlineze.

Din analiza tuturor tablourilor cu subiect citadin expuse de M.H. Maxy la expoziția din toamna anului 1923 străbătea, cu multă claritate, modul în care artistul român îşi însuşise, la Berlin, cu multă eleganță şi rafinament, procedeele picturii avangardiste, de la expresionism, la cubism şi la constructivism, trecându-le, prin filtrul talentului şi al propriei sensibilități; de asemenea, arta pictorului de a crea acea lumină specială, care avea să persiste în lucrările sale, de-a lungul întregii cariere, meşteşug pe care îl învățase de la Arthur Segal, era pusă în valoare încă din aceste pânze.

Expoziția deschisă de M.H. Maxy la Maison d'Art în luna noiembrie 1923 a provocat polemici animate în epocă, între susținătorii artei tradiționale şi aceia ai

grupului opoziționist, format, deocamdată, de Marcel Iancu, Corneliu Michăilescu şi M.H. Maxy; încet-încet, „arta nouă" cucerea însă tot mai mulți adepți.

Din tabăra contestatarilor se remarca Horia Igiroşanu, care scria articole vehemente împotriva artei şi artiştilor avangardişti: „Această goană după ceva nou, după originalitate, duce acolo unde au ajuns să ducă arta – la cea mai de jos treaptă posibilă, la farsă, minciună, escrocherie şi obrăznicie"[134]. Pentru el arta nouă era o „boală [...] care oricum s-ar chema, cubism, expresionism, futurism, dadaism, constructivism, primitivism, absolutism etc. etc. a făcut însemnate şi numeroase victime în străinătate; la noi, abia doi s-au îmbolnăvit complet: Marcel Iancu şi Maxy, ceilalți sunt pe drum"[135], iar artiştii care practicau acest fel de artă erau considerați drept „farseuri", „țicniții secolului", grupați „în societăți cu caracter dizolvant, unde fiecare membru reprezintă personalitatea unui descreierat"[136].

Într-o cronică asupra expoziției, Ion Vinea răspundea, cu fină ironie, tuturor detractorilor: „Până acum doi ani, Maxy era un pictor de talent foarte cercetat de snobi şi de amatori. Azi, e farsor, nebun şi mai ales şarlatan, deşi cunoştea rețeta pânzelor de raport, pe câtă vreme eroismul actual, care-l face odios vizitatorilor, nu-i aduce nici prețul brut al tuburilor întrebuințate"[137].

Horia Igiroşanu a realizat însă o descriere a expoziției lui Maxy, care, tocmai datorită ridiculizării intenționate, oferea dimensiunea artei asimilate de artistul avangardist în stagiul său berlinez: „Intrați în panorama de la Maison d'Art a d-lui Maxy şi veți vedea acolo: poleială galbenă, argintie, mărci poştale, cutii de chibrituri, bucăți de jurnale lipite pe carton, alături de o serie de triunghiuri, suluri şi cele mai bizare forme geometrice, umplute cu coloare crudă din tub, fără niciun fel de alegere sau chibzuială admisă de mintea care se apropie de normal"[138].

Într-o cronică dedicată, de astă dată, celei de-a doua expoziții vernisate de Marcel Iancu, în luna decembrie 1923, Horia Igiroşanu „interpreta", în felul său, compozițiile geometrizante ale artistului: „Artistul ultramodern nu iubeşte cerul, nici marea; oamenii îi sunt pretexte de culoare sau linii bizare, iar viața care palpită în fiece grăunte de nisip e distrusă de influența nefastă a maşinismului modern, «dinamismul» cum i se mai spune celei mai noi aberații în artă. Acolo unde vibra soarele şi tremura viața în picătura de rouă de pe lăcrămioare, a intervenit calculul, rigidul şi nefastul calcul matematic"[139]. Cu prilejul aceleiaşi expoziții, Ion Vinea constata, cu multă satisfacție, că aceasta „găseşte astăzi un public mai pregătit decât cel de acum un an. Poporul nostru este dintre cele mai înclinate să accepte şi să creeze în pictura abstractă"[140]. Cu multă intuiție, scriitorul scotea în evidență filonul popular al artei abstracte moderne, prezent, nu de puține ori, pe pânzele artiştilor avangardişti români:

„Cele mai multe scoarțe, în Moldova și Basarabia mai ales trădează predilecția și dibăcia artistului anonim în speculațiile de armonizare a culorilor și a formelor pure. Avem, deci, pentru înțelegerea artei noi un punct de reper și de plecare specific național”[141]. Replica lui Horia Igiroşeanu la afirmația lui Ion Vinea nu a întârziat să apară: „Cât privește aprecierile atât de nejuste și neîntemeiate asupra artei țărănești, desenurile de pe covoare și literatura populară, sunt cu totul false [...]. D-l Marcel Iancu nici nu poate să înțeleagă frumusețea artei noastre populare, nici d. Vinea”[142].

Pictura de avangardă etalată pe simezele bucureştene de Marcel Iancu și M.H. Maxy și, într-o oarecare măsură, de Corneliu C. Michăilescu, între anii 1922-1923, avea să intre, în anii următori, în peisajul firesc al vieții artistice românești.

Astfel, întreaga incursiune în poezia și în primele manifestări ale artei de avangardă de la București, înaintea apariției *Manifestului activist către tinerime*, considerat a fi actul de naştere al mişcării de avangardă românești, a avut intenția de a aduce argumente care să susțină formarea unei noi percepții asupra începuturilor acestei mişcări în cultura română; credem că opinia conform căreia avangarda română s-a născut odată cu *Manifestul activist către tinerime*, avându-i drept precursori pe Urmuz şi, eventual, câteva influențe dadaiste venite de la Zürich, trebuie să fie astăzi mai nuanțată, pentru că trebuie luate în considerare şi manifestările proprii avangardismului dinainte de publicarea *Manifestului activist*. Contactele nemijlocite dintre artiştii plecați şi cei rămaşi în țară, care pot fi astăzi mai lesne cercetate, creația poetică paralelă cu mişcarea dadaistă de la Zürich a lui Ion Vinea, ale cărui poezii avangardiste au fost publicate postum, precum şi completarea acestui tablou cu manifestările artiştilor plastici, din Regat şi din Transilvania, reprezintă, credem, tot atâtea căi de deschidere, care, studiate cu mai multă consecvență, pot schimba imaginea deja consacrată a începuturilor mişcării de avangardă românești. În opinia noastră, artiştii grupați în jurul revistei „75 HP” constituia o nouă generație de avangardişti, tineri şi rebeli, care trăiau în prezentul anului 1924. De altfel, chiar M.H. Maxy, care se plasa în grupul celor deja consacrați, recunoştea, într-un articol publicat în revista „unu” din februarie 1931, că revista „75 HP” a fost un gest de frondă şi de încercare de a se desprinde de gruparea de la „Contimporanul” a unei generații mai tinere de avangardişti: „Cu o lună şi ceva înainte de expoziția internațională, [...] apare ca răspuns la ostracismul lui Marcel Iancu şi Ion Vinea bomba lui Ilarie Voronca: «75 HP». Pentru desfăşurarea unui nou steag de luptă. Pentru afişarea unei credințe. O pilulă nouă: pictopoezia. Reminiscențe dadaiste”[143].

Pe de altă parte, anul 1924 a constituit, prin succesiunea de manifestări

remarcabile, anul cel mai efervescent şi mai intens din istoria avangardei româneşti (de altfel, după cum s-a văzut în primul capitol, acest lucru s-a petrecut în cadrul fiecărei mişcări de avangardă europeană; în primul an de la lansare, activitatea era foarte intensă şi era centrată în jurul unei expoziții de mare anvergură). Astfel, intrarea în „marea fază activistă industrială", proclamată în *Manifestul activist către tinerime*, publicat de Ion Vinea în revista „Contimporanul" din mai 1924, a fost urmată de apariția numărului unic „75 HP", în luna octombrie, apoi de prima expoziție personală a lui Victor Brauner, deschisă în perioada 26 octombrie – 15 noiembrie, de apariția revistei „Punct" şi, în fine, de prima expoziție internațională a „Contimporanului", vernisată la 30 noiembrie, în sala Sindicatului Artelor Frumoase (SAF).

TRIUMFUL CITADINISMULUI ÎN REVISTA „75 HP”

Apariția singulară şi oarecum neaşteptată a revistei, în număr unic, „75 HP”, care trimitea, prin numele său, la civilizația automobilului, la puterea şi, implicit, la viteza lumii moderne, a reprezentat afirmarea plenară a noii generații de avangardişti, Ilarie Voronca, Victor Brauner, pe drept numiți „copiii teribili ai avangardei române”[144] sau Stephane Roll[145] şi Mihail Cosma (viitorul Claude Sernet).

Ilarie Voronca, directorul noii reviste, nu mai publicase nimic în „Contimporanul”, după reapariția acestuia, în aprilie 1924; împreună cu prietenul său Victor Brauner, care îi ilustrase atât de inspirat volumul de debut, în dorința de a ieşi, probabil, de sub autoritatea lui Ion Vinea şi a lui Marcel Iancu (aşa cum a mărturisit şi M.H. Maxy), acumulau noile teorii ale avangardei europene, pregătind conceptul noii publicații, care să le satisfacă dorința de frondă, de înnoire şi de trecere într-o nouă fază a avangardei româneşti. Paginile revistei au găzduit, alături de noua generație de artişti, şi creații ale generației consacrate de avangardişti, structurate după o simetrie aproape perfectă; astfel, Ion Vinea publica o poezie alături de Stephane Roll, Marcel Iancu o „construcție”, alături de alte „construcții” ale lui M.H. Maxy ori Victor Brauner.

S-au afirmat mai multe opinii cu privire la posibilele influențe din avangarda europeană asupra revistei „75 HP”. Cea mai puțin plauzibilă ni se pare aceea conform căreia revista românească a apărut ca o negare imediată a *Manifestului suprarealismului*, publicat de André Breton tot în luna octombrie 1924; referindu-se explicit la definirea noului concept de *pictopoezie*, enunțat de Ilarie Voronca şi de Victor Brauner, Cristian-Robert Velescu, autorul acestei ipoteze, afirma: „Ne putem întreba, firește, de ce Victor Brauner şi Ilarie Voronca «redescoperă» în 1924 procedeele creației literare dadaiste, îmbrăcându-le însă într-o «haină» plastică de sorginte constructivistă? Ținând seama de «specialitatea» fiecăruia dintre cei doi autori – Ilarie Voronca era

literatul dispus să valorizeze poetica dadaistă teoretizată de prietenul său Tristan Tzara, iar Victor Brauner plasticianul care tocmai expusese în sala SAF imagini de orientare constructivistă –, ne putem imagina că, parcurgând *Manifestul* lui Breton publicat în aceeaşi lună, octombrie 1924, cei doi s-au hotărât să alcătuiască propriul lor *Manifest*, rezultat al contopirii competențelor specifice fiecăruia dintre ei”[146]. Trecând peste mici inadvertențe, cum ar fi prietenia dintre Ilarie Voronca şi Tristan Tzara din acea perioadă, puțin absurdă, despre care nu se cunosc date sau expoziția lui Victor Brauner, care este ulterioară apariției revistei, nu împărtăşim ideea că *pictopoezia* celor doi tineri artişti români a fost elaborată cu atâta promptitudine ca răspuns la *Manifestul* lui André Breton. Pe de altă parte, considerarea definiției pe care cei doi avangardişti români o dădeau noii lor invenții („Pictopoezia nu e pictură / Pictopoezia nu e poezie / Pictopoezia e pictopoezie”) drept *Manifestul pictopoeziei*, aşa cum au făcut, alături de Cristian-Robert Velescu şi alți exegeți ai lui Victor Brauner, printre care şi Alain Jouffroy, poate fi discutabilă; această definiție face parte integrantă din *Pictopoezia No. 5721*, care ar trebui, în acest caz, considerată, în întregul ei, drept *Manifestul pictopoeziei*. De altfel, noul concept al celor doi artişti români a fost enunțat în articolul-manifest *1924*, scris de Ilarie Voronca (sub pseudonimul Alex. Cernat), analizat în capitolul precedent: „Lumea trebuie reinventată. Mereu inedit. De aceea invenția d-lor Victor Brauner şi Ilarie Voronca, *Pictopoezia*, apare ca răspunsul unei necesități imediate. *Pictopoezia* e sinteza artei noi şi ar putea fi ea singură justificarea grupării 75 H. P.”[147]; în acest capitol, *Pictopoezia No. 5721* va fi analizată ca imagine artistică ce ilustra noul concept enunțat de cei doi tineri avangardişti români şi nicidecum ca pe un manifest artistic.

De altfel, pe noțiunea de *pictopoezie*, creată de Ilarie Voronca şi de Victor Brauner, s-a structurat întreaga revistă; odată cu prezentarea acesteia, în luna noiembrie 1924, *Biroului de cercetări suprarealiste* de la Paris de către Miguel Donville, el însuşi colaborator la „75 HP”, termenul de *pictopoezie* intra în limbajul avangardei europene; era deci puțin probabil ca el să fi fost inventat peste noapte, ca reacție la *Manifestul* lui Breton. De altminteri chiar autorul acestor afirmații le contrazice, câteva pagini mai departe: „Chiar dacă revista «Contimporanul» anunța apariția *Manifestului suprarealismului* simultan cu difuzarea acestuia la Paris, în octombrie 1924, nu avem certitudinea că reprezentanții avangardei româneşti l-au şi studiat, cu privire la acest aspect neputându-se construi decât simple ipoteze”[148].

O altă opinie, mult mai susținută, a afirmat influența futuristă asupra revistei „75 HP”, mai precis a *tavole*-lor *parolibere* futuriste, „bazate pe desene şi inscripții insolite”[149]. Realizând un inventar al noilor „terminologii extravagante”

ale scriiturii tipografice, autoarea acestei opinii, Emilia Drogoreanu, plasează *pictopoezia* în această galerie, alături de *caligramele* şi de *tablourile-poem* ale lui Guillaume Apollinaire, de *poemele simultane* ale lui Tristan Tzara, de *cuvintele în libertate* şi *tavole parolibere* ale lui F.T. Marinetti şi ale poeților futuriști, de *poemul sonor* al lui Hugo Ball, de *poemul optic* al lui Man Ray sau de *poemul-obiect* al lui André Breton[150]. Evidențiind legăturile strânse între Tristan Tzara şi Enrico Prampolini, Julius Evola, Francesco Meriano, poeți futuriști, la origine, convertiți la dadaism, autoarea a remarcat apropierea dintre dadaism şi futurism, „grație interesului comun pentru scriitura tipografică, pictopoetică", deşi finalitatea acestor scrieri era complet diferită; poemele simultane dadaiste puneau accent pe „sonoritatea poemului", pe „componenta fonetică, sonoră a versului", „poezia vizuală" rămânea astfel „un element secundar pentru experimentalismul dadaist", pe când futurismul privilegia „din contră, aspectul plastic, pictural al poeziei tipografice"[151]. Pentru a-şi susține afirmația conform căreia „*pictopoeziile* şi *tavole*-le futuriste [sunt] două structuri literare echivalente, având în comun elemente atât la nivel tematic cât şi la nivel formal"[152], autoarea s-a bazat, în principal, pe o antologie în două volume de *tavole parolibere* futuriste[153], realizând o minuțioasă pledoarie *pro-domo*, care se îndepărtează de fapt de revista „75 HP" şi de *pictopoeziile* artiştilor români; totodată, analiza suferă de absența oricărei exemplificări ilustrative care să argumenteze apropierea dintre cele două creații artistice. Nu negăm influența ideilor futuriste asupra noii reviste de avangardă româneşti, dar nu credem că *tavole*-le *parolibere* futuriste i-a influențat în mod semnificativ pe tinerii artişti români, nici în ceea ce priveşte aspectul grafic revistei şi, cu atât mai puțin, în apariția noului lor concept de *pictopoezie*.

Din bogat ilustrata antologie de *tavole parolibere* futuriste citată, este interesant de semnalat lucrarea lui Gino Cantarelli, *Parole in libertà* (*Cuvinte în libertate*, il. 114)[154], publicată în revista florentină „L'Italia futurista", An II, nr. 2, 1917, unde sintagma „75 HP" ocupă un loc central; în această lucrare, în afară de sensul maşinist atribuit sintagmei, unde „75 HP" este reprezentată de o stradă „încinsă" mereu de viteza maşinilor care o străbat („75 HP velocità strada bruciata sempre da corsa" / „75 HP viteză stradă încinsă mereu de circulație), puterii motorului de 75 cai putere i se atribuia şi un sens metaforic de „primăvară" („PRIMAVERA = 75 HP"), sens care pare să fie extrem de inspirat şi pentru denumirea noii reviste bucureştene, care a însemnat de fapt o înnoire şi o revigorare a avangardei româneşti.

Fără a intra din nou în detalii, cele două *tavole* sau *poeme-tablou* pe care le-am analizat în primul capitol, Francesco Cangiullo – *Mulțimea din Piazza del Popolo* (il. 57), realizat în anul 1914 şi, respectiv, F.T. Marinetti – *Draperie*,

realizat în anul 1915 (il. 78), alături de lucrarea lui Gino Cantarelli, dovedesc, doar prin simpla percepție vizuală, diferențele fundamentale dintre *pictopoezie* şi *tavole*-le futuriste.

Aşa cum am afirmat în repetate rânduri, revista „75 HP" a marcat intrarea într-o nouă etapă a avangardei româneşti, aflată în sincronie cu noile curente ideologice ale avangardei central şi est-europene. Tinerii autori ai revistei, care reprezentau o nouă generație de artişti, au preluat elemente semnificative din creația primei generații de avangardişti români (cărora le-au făcut loc, cu multă reverență, în paginile revistei), dar au asimilat, totodată, cu multă rapiditate noile idei apărute, la începutul anilor 1920, în avangarda europeană, aşa cum făcuse, la rândul ei, şi revista „Contimporanul", la apariție, când preluase ideile constructiviste care fuseseră recent lansate; astfel, de mare ajutor erau revistele europene care veneau la redacția „Contimporanului", care i-a determinat, pe tinerii avangardişti români, să-şi extindă orizontul spre noile curente de avangardă din țările central şi est-europene.

În primul rând, credem că un posibil model pentru revista „75 HP" l-a constituit revista „Dada", al cărei director era Tristan Tzara, pentru care tinerii artişti români nutreau o admirație nemăsurată; cele 7 numere ale revistei, publicate de Tristan Tzara între anii 1917 şi 1921, pe care artiştii români le cunoşteau cu siguranță şi pe care le studiaseră pe îndelete, erau, în felul lor, unice, pentru că îşi schimbau în totalitate aspectul grafic, de la un număr la altul[155]; pe de altă parte, revista „Dada" avea aspectul cel mai îndrăzneț şi mai nonconformist dintre toate celelalte reviste dadaiste.

Răsfoind colecția revistei „Dada" se pot constata, din punct de vedere formal, multe asemănări între numărul 3 al revistei dadaiste, apărut la Zürich, în luna decembrie 1918 şi revista „75 HP". Revista *Dada* 3 (il. 101) reprezenta un moment de cotitură, prin ruperea de futurism şi de cubism: „Dada primeşte un pântece imens din care se va naşte *geniul* său: Dada 3", îi scria Marcel Iancu lui Tristan Tzara, la 25 august 1918[156]; în acest număr se abandonase forma clasică, tradiționalistă, a primelor două apariții ale revistei, abordându-se o estetică mai îndrăzneață, mai adecvată acestui curent de avangardă. Totodată, în acest număr Tristan Tzara publica *Manifestul Dada 1918*, iar ilustrațiile reprezentau gravuri de Arthur Segal, Marcel Iancu şi Jean Arp. Divizarea paginii în mai multe secțiuni, scrierea textului pe lungul şi pe latul paginii, alternanța poezie-imagine erau chestiuni pe care tinerii artişti români le văzuseră în revista „Dada" şi care i-au inspirat în noua lor revistă.

Şi din punct de vedere al conținutului se pot remarca multe asemănări între cele două publicații. Manifeste, poezii şi diferite anunțuri, scrise în acelaşi ton şi cu acelaşi vocabular, pe care tinerii poeți români, Ilarie Voronca şi Stephane

Roll, l-au asimilat de la „maestrul" lor, Tristan Tzara; uneori, formele franțuzești ale neologismelor sunt utilizate, ca atare, în poemele românești. Chiar și „pictophonul" lui Victor Brauner își are un precursor în „dadaphonul" lui Francis Picabia (publicat pe coperta numărului 7 al revistei „Dada", apărut la Paris, în martie 1920, il. 102).

Nu se poate nega nici influența futuristă asupra revistei „75 HP", dar, credem noi, nu atât a teoriilor lui F.T. Marinetti, cât a manifestelor anilor '20, care reluau tezele fondatorului curentului de avangardă italian, adaptându-le epocii postbelice. Astfel, manifestul *Arta mecanică*, publicat de Enrico Prampolini (colaborator al lui Tristan Tzara) în revista italiană „Noi" (ce ajungea și la redacția „Contimporanului"), din luna mai 1923, credem, după cum am afirmat și în capitolul precedent, că a avut, de asemenea, ecou în rândul tinerilor artiști români. După ce trecea în revistă tezele clasice ale futurismului proclamate de F.T. Marinetti și de colaboratorii săi (adorația Mașinii, frumusețea vitezei, glorificarea aeroplanului și a tuturor mijloacelor de transport moderne etc.), manifestul *Arta mecanică* aducea un elogiu *modernolatriei*, concept inventat de Umberto Boccioni în anul 1914, și afirma necesitatea de a aduce noi completări în definirea mașinismului: „*Modernolatria* predicată de Boccioni ne exaltă din ce în ce mai mult. Vremurile noastre, specific futuriste, se vor manifesta în mod distinct în istorie prin noua divinitate, *Mașina*, care le domină. Scripeți, volane, buloane, șeminee, oțeluri lucitoare, lubrifianți parfumați, mirosul de ozon al centralelor electrice! Respirația impetuoasă a locomotivelor! Urletul sirenelor! Idealul mecanic clar și precis ne atrage în mod irezistibil. Angrenajele ne purifică privirea de negura nedeterminatului. Totul este tăios, aristocratic, distinct. Simțim mecanic. Ne simțim făcuți din oțel! Să fim deci niște mașini inspirate"[157]. Astfel, tema civilizației industriale moderne reluată, într-un limbaj nou, de acest manifest, părea a fi pe placul tinerilor avangardiști români, în demersul lor de a publica o revistă care să-i reprezinte, cu un titlu ales tocmai din sfera mașinilor, „75 HP".

În fine, o influență notabilă asupra tinerilor artiști români credem că a avut-o *Manifestul poetismului*, publicat de Karel Teige, în revista „Host", nr. 9-10, din iulie 1924; am expus argumentele noastre în capitolul precedent. Legăturile dintre avangarda cehă și cea română au fost mult mai strânse decât s-a presupus până acum; este semnificativ faptul că, într-o revistă importantă precum „Pásmo", prima țară de unde erau prezentate mișcările artistice novatoare era România, înainte de Polonia sau de Ungaria, într-un articol amplu, semnat de autoarea Filip Corsa (prezentat în capitolul 2); de asemenea, în fiecare număr al acestei reviste se anunța sumarul publicațiilor românești de avangardă, iar în numărul 10 al aceleiași reviste, Marcel Iancu semna

articolul *Nova architektura* (*Arhitectura nouă*), publicat tot în limba cehă[158]. De remarcat este şi faptul că cele două ample articole semnate de Filip Corsa şi de Marcel Iancu au fost publicate în limba cehă şi nu în limba franceză, cum erau acelea ale artiştilor unguri şi polonezi; acest lucru dovedeşte existenţa unei (unor) persoane, apropiate de grupul avangardiştilor români, care cunoştea(u) atât limba română cât şi limba cehă, dispusă(e) să traducă aceste texte; iar apariţia unor articole româneşti în poziţii avantajoase, într-o revistă de importanţa, în spaţiul central-european, a publicaţiei „Pásmo", conturează nişte relaţii mai strânse, cel puţin la nivel personal, între exponenţii celor două avangarde, care n-au fost, deocamdată, reperate în mod explicit. Dar, deşi de o efervescenţă uimitoare şi mult mai prolifică, într-un spaţiu mult mai restrâns, avangarda cehă nu impunea grupului de la Bucureşti marea consideraţie de care se bucurau mişcările de avangardă de la Paris şi de la Berlin; astfel, publicarea unui articol despre avangarda română, altfel destul de penibil, semnat de Stephan Roll, publicat în revista germană „Der Sturm", chiar în ultimele sale luni de apariţie, care aducea o imagine extrem de necon-cludentă şi de inexactă a mişcării româneşti, lăsată la urma tuturor mişcărilor de avangardă europene[159] era clamată cu multă mândrie de Saşa Pană, în timp ce prezenţa foarte onorabilă a avangardiştilor români în publicaţiile cehești era trecută sub tăcere.

Karel Teige, lider al grupării Devětsil, fondată la Praga în anul 1920, care reunea o nouă generaţie de avangardişti, a proclamat despărţirea de îndelung-dominatoarea influenţă cubo-expresionistă a primei avangarde cehe şi apropierea de rigoarea constructivismului rus. A fost ajutat, în acest sens, atât de şederea sa la Paris, din primăvara anului 1922, unde a cunoscut o artă mai „raţionalistă", precum şi noi tehnici şi procedee plastice, dar şi de apropierea de lingvistul rus Roman Jakobson şi de Cercul său lingvistic de la Praga; considerat o personalitate cheie în avangarda cehă, „eminenţa cenuşie" a futurismului rus, el era un oficial al guvernului sovietic în Cehoslovacia, după ce, înainte de război, fusese ataşatul de presă al Legaţiei ruse din Praga; unul dintre creatorii formalismului rus, Roman Jakobson, el însuşi autorul, sub pseudonimul Aliagrov, al unor poeme futuriste, şi-a publicat prima lucrare lingvistică la Praga, în anul 1921, şi nu la Moscova, unde politica culturală suferise o transformare radicală, îndreptându-se acum împotriva artei abstracte, care nu se supunea rigorilor autorităţilor sovietice. Odată cu publicarea eseului despre poezia futuristă a lui Velimir Khlebnikov (*Noveişaia russkaia poeziia. Nabrosok pervîi, Velimir Khlebnikov - Noua poezie rusă. Primă schiţă, Velimir Khlebnikov*), care fusese scris, de fapt, la Moscova, în anul 1919, Roman Jakobson introducea în cercurile pragheze ideile futurismului

rus, din literatură şi din artele plastice, contribuind astfel la dezvoltarea avangardei cehe; „nu trebuie să omitem sublinierea acestui paradox şi anume că ideile referitoare la arta plastică au fost transmise de un literat şi că acestea au îmbogățit, grație lui, mişcarea artistică cehă”[160].

Astfel, ideile lui Roman Jakobson au avut un mare impact asupra tinerilor artişti reuniți în gruparea Devětsil; Karel Teige, conducătorul mişcării avangardiste cehe, a reluat ideile lingvistului, în primul *Manifest al Poetismului*, publicat în luna iulie 1924, înainte ca primul *Manifest al suprarealismului*, redactat de André Breton, să vadă lumina tiparului; în acest manifest el expunea noua estetică constructivistă a grupării artistice Devětsil, definea „poezia optică” şi „cuvintele vizuale”, dând naştere unui nou curent, *poetismul*, care s-a manifestat atât în literatură, cât şi în artă: „Noua, nemăsurata şi rafinata frumusețe a lumii este fiica vieții actuale. Ea nu s-a născut dintr-o speculație estetică, nici dintr-un romantism de atelier, ci este rezultatul simplu al producției sistematice, disciplinate şi pozitive şi al activității curente a oamenilor. Ea nu a ales să stea în catedrale sau în galerii, ci afară, în stradă, în arhitectura oraşelor, în verdele răcoritor al parcurilor, în agitația porturilor şi în cuptoarele industriale, care ne susțin nevoile primare. Ea nu s-a impus prin prescripții formaliste: creațiile şi formele moderne sunt rezultatul unei munci sistematice şi sunt produse printr-o executare perfectă a indicațiilor şi obiectivelor economice. Ea a îmbrățişat calculele inginereşti şi le-a impregnat cu viziunea ei poetică [...]. Frumusețea nouă s-a născut din munca constructivă, care reprezintă baza vieții moderne. Triumful metodei constructive (dispariția manufacturii, abolirea artei decorative, producția în serie, standardizarea) nu a fost posibil decât prin hegemonia unui intelectualism extrem, care se manifestă în materialismul tehnic actual”[161]; relația dintre *poetism* şi constructivism, în viziunea lui Karel Teige, era aceea că *poetismul* reprezenta „coroana vieții”, în timp ce constructivismul era baza acesteia. Definiția *poetismului*, realizată de artistul ceh era foarte apropiată, din punct de vedere formal şi semantic, de definiția *pictopoeziei*, pe care Victor Brauner şi Ilarie Voronca aveau s-o expună, câteva luni mai târziu,: „*Poetismul nu este literatură* [...] *Poetismul nu este pictură*. Pictura, după ce a respins anecdoticul şi pericolul decorativului, a luat calea poeziei. [...] *Poetismul nu este un „-ism”*, în sensul restrâns, tradițional al cuvântului. De astăzi nu mai există un „-ism” în artă. Constructivismul reprezintă metoda oricărei munci productive. În sensul cel mai frumos al cuvântului, *poetismul* este, s-o repetăm, o artă de a trăi, un epicurism modern. [...] *Poetismul nu este artă*, altfel spus, nu este artă în sensul tradițional, romantic al cuvântului. El a săvârşit *lichidarea regulată a varietăților artistice tradiționale* pentru a instaura domnia poeziei pure, care a înflorit

în nenumărate forme, polimorfă precum focul şi dragostea. [...] *Poetismul este, înainte de toate, un modus vivendi*"[162]. În manifestul lui Karel Teige erau definite *poemului-optic*, *cuvintele optice*, precum şi noul limbaj poetic, care, în buna tradiție a Cercului de la Praga, devenise un *limbaj al semnelor*, noțiuni preluate de tinerii artişti de la „75 HP": „Tot aşa cum poezia s-a apropiat de pictură (în opera lui Apollinaire, lui Marinetti şi în „poezia în aer liber" a lui Birot, ca şi în filmele sale), pictura, după ce a eliberat, în cubism, forma şi culoarea, a încetat să mai imite realitatea – pentru că aceasta nu putea rivaliza cu fotografia de reportaj – şi a început să realizeze *un poem într-o formă optică. Cuvinte optice* create cu ajutorul unui cod de semnale maritime. Şi cu ajutorul semnelor internaționale de circulație. Abstractizarea şi geometria constituie un sistem perfect şi infailibil care entuziasmează spiritul modern. [...] Imaginea poetică este imaginea-carte, clişeul fotografic, fotomontajul. Noul limbaj poetic este heraldic: *limbajul semnelor*. Se lucrează cu coduri. (De exemplu *Au revoir! Bon vent, bonne mer! Adieu!** , disc verde, drum liber, disc roşu, drum închis.[163])

Dar oricât am căuta influențe şi asemănări cu alte publicații din epocă, revista „75 HP" s-a născut, în primul rând, din entuziasmul şi din talentul debordant al noii generații de artişti români de avangardă; ei au filtrat, în verva lor inepuizabilă, semnalele dadaiste, formale şi lexicale, datorate revistei „Dada", publicate de Tristan Tzara, reperele futuriste, prezente mai ales la nivelul tematicii urbane moderne, reluate şi proclamate de Enrico Prampolini în *Manifestul artei mecanice*, publicat în anul 1923, precum şi incitantele teorii constructiviste ale noului *poetism* ceh, enunțate de Karel Teige, în vara anului 1924, realizând poate cea mai originală creație a avangardismului românesc. Aşa cum afirma Stephane Roll, pe ultima copertă a revistei: „La PICTOPOÉSIE réalise enfin la vraie synthèse des futurismes dadaismes constructivismes"[164].

Universul citadin a ocupat un loc preponderent în sumarul revistei, fie că era vorba de manifeste, de poezii sau de *pictopoezii*. În capitolul precedent am analizat pe larg elementele citadine cuprinse în manifestele *Aviogramă* şi *1924*.

Pe pagina imediat următoare manifestului inițial, *Aviograma*, Ion Vinea publica poezia *Svon*, alături de un desen al lui Marcel Iancu, care avea în centru o casă. Poezia a fost omisă de ambele ediții de *Opere complete* ale lui Ion Vinea (şi de cea îngrijită de Mircea Vaida, apărută la Cluj, în anul 1971 şi de cea îngrijită de Elena Zaharia Filipaş, apărută la Bucureşti, în anul 1984). Această poezie, republicată în revista „Contimporanul" din luna mai 1925, cu titlul *Cosmopolis*, reprezintă, în opinia noastră, cea mai valoroasă poezie

* În limba franceză, în textul original.

citadină compusă de Ion Vinea şi una dintre cele mai frumoase poeme din avangarda română, închinată oraşului.

Concepută în maniera unei sinestezii simboliste, unde elementele olfactive se împletesc armonios cu cele auditive şi cu cele vizuale, poezia este străbătută de imagini şocante şi de analogii neaşteptate, aşa cum cerea poetica avangardistă, exprimate într-un ritm de-o muzicalitate desăvârşită. Imaginea unui oraş care trăieşte exuberant instalarea definitivă a primăverii, în nopțile înmiresmate de mai, este surprinsă cu multă emoție: „De miresme aerul e greu / în Mai / precum uleiul sfânt. // De muzici parcurile metropolii / se leagănă"; comparația şocantă a legănării mulțimilor din parcuri, în ritmul muzicii, cu „o cireadă migratoare / de elefanți prin dunele natale", conține o notă de ironie la adresa dansatorilor şi ne introduce, totodată, în oraşul modern, unde „culorile țipă", afişele se etalează ca o „floră tropicală", făcând concurență rufelor „aburoase de batistă", puse la întins; nici acum poetul nu părăseşte accentele meditative, care-i dezvăluie rafinata lui sensibilitate: „Treci, gând, printre culorile ce țipă / o dată cu viorile-n grădini / şi tăvăleşte-te ca o pisică / în artă,-n cupe, în fraze şi venin / prin flora tropicală de afişe, / în grindina fântânilor, / în vise / şi în rufe vaporoase de batistă".

Imaginea nocturnă a oraşului, comparat cu o navă luminată feeric, de sărbătoare, cu „paratrăznetele-n stea", care îşi înalță în slavă scările, mansardele, terasele, prinde contur, într-o gradație ritmată şi pune stăpânire pe poet, care se lasă cucerit de ritmul metropolei, de „îngerii" ei trecători şi de „hohotul pierdut": „Oraş cu paratrăsnetele-n stea / şi-aprins de gală-n bezne ca o navă, / dăruie-ți scările, mansardele, terasele, / barăcile ce se răsfață-n slavă / şi spulberă-mă-n ritmul tău făcut / şi-n şoaptele şi-n tufele cu [rozii] / pe urma îngerilor tăi de ceară / şi-a hohotului tău pierdut". Un imn al oraşului patriarhal, în luptă cu metropola modernă în devenire, care se încheie cu o constatare implacabilă: „Danț îndârjit al vremii care moare"[165].

Schimbarea titlului acestei poezii din *Svon* în *Cosmopolis*, care în limba greacă înseamnă „cetatea lumii", conferă poemului o aură de atemporalitate cosmică; odată cu aceste versuri, Ion Vinea devenea „poetul oraşului cu paratrăsnete la butonieră", după cum l-a numit Stephan Roll[166].

Stilul subtil şi rafinat al poetului Ion Vinea, considerat drept un avangardist moderat, a fost surprins, cu multă intuiție, de Ovid Crohmălniceanu, care afirma: „În spiritul autenticului avangardism artistic, Vinea nu se mulțumeşte cu gesturile nonconformiste de suprafață, ci caută o inovare efectivă şi fundamentală a expresiei poetice"[167].

Pagina imediat următoare *Aviogramei*, care cuprindea poezia *Svon* a lui Ion Vinea, ilustrată de o construcție a lui Marcel Iancu, se dorea a fi un omagiu

deferent adus primei generații de avangardiști români.

Odată cu următoarea pagină, şi poezia lui Stephane Roll *Metaloid*, alături de o *Construcție senzuală*, realizată de M.H. Maxy, tânăra generație de artiști îşi proclama noile idealuri, conturând zona urbană dadaisto-futuristo-constructivistă, unde oraşul reprezenta un organism uriaş şi solid din metal, locuit de „sportsmani": „elastici constructivi / plămânii oraşelor / vertebre de bronz / muşchii schije de platină / suntem aorta zilei / mâine vor veni alții / sportsmani / vom răscoli straturi geologice / cu râvnă de metal / vibranți / prin latitudini / artere de magnet / sânge / vertigiune / incandescență / respirație / viața ruptă din fuse / oțel / flexibilă necontestată / sinteză în vine cetăți / centimentru atmosferic / ect., ect."[168].

Profilul oraşului se schimbase, trăsăturile lui câştigaseră în dinamism şi în tinerețe, acesta devenise „elastic", „vibrant", „incandescent"; în ciuda titlului, *Construcție senzuală*, linogravura lui M.H. Maxy constituia reprezentarea plastică a versurilor „metalice" rolliene; chiar dacă se poate considera că pictorul a introdus, prin imaginea ataşată poeziei *Metaloid*, noile coordonate ale „senzualității" oraşului modern, la câtă distanță se afla aceasta de „carnalitatea" oraşului marinettian, din volumul *Oraşul carnal*, prezentat în primul capitol!

Ilarie Voronca adăuga peisajului citadin modern câteva trăsături şocante şi inconfundabile; în oraşul zugrăvit de poet într-un poem cu titlu exclamativ, *aaaa aa aaaaa aaaa / e eeeeee eeeee ee,* „toate orificiile sunt contoare electrice", grilajele sunt „incognito", iar locomotiva „fervent [...] şi-a şters roțile / pe preş vagon restaurant", „stadionul este „erasmic", afişele „cântă în mi bemol", ventilatorul „face gimnastică pe un abonament c-l a II-a forestier / Wagon-lits sare de la etaj desinfectant / formulează strigăt numerotat", iar almanahul „îşi face plimbarea stilizat"; dintre locuitorii acestui oraş, îmbrăcați în „veston electric", care „bandajează timbru poştal / creier automat mestecă injector aperitiv", este amintit Victor Brauner care „oxidat / interbancar calculează glasul în ambalaj". În acest peisaj urban tehnicizant, realizat după regulile dadaiste impuse de Tristan Tzara, se infiltrase, cu multă siguranță, influența futuristă a „lunii electrice": „luna în ambalaj maşinist bisturiu / ține minte docent pe acoperiş incandescent fredonează"[169], Chiar dacă logica părea abolită şi limbajul destructurat, poetul realiza imagini frapante, prin inedit şi putere de asociere, ale realităților cotidiene; „gazometrul interstițial cheamă hornar pentru esofag", „telefonul cu barbă cochilia desface sonerii", strada este „almanah", unde se pot întâlni temperamente cheltuitoare „ein zwei pentru sept huit dieci / temperament scafandrier în portefeuille"[170]. După cum afirma Ion Pop referindu-se la această poezie, „Sensul nu e totuşi absent, căci în învălmăşeala fortuită a vocabularului tehnic [...] se insinuează aluzii cu

program novator, în sensul purificării şi împrospătării vocii lirice, al dinamizării viziunii, deschise spre universul caleidoscopic al oraşului modernist”[171].

Întâlnirea pictorului Victor Brauner cu poetul Ilarie Voronca pe tărâmul *pictopoeziei* se pare că a fost una inițiatică. După o primă colaborare reuşită la volumul *Restrişti*, cei doi tineri artişti, abia trecuți de 20 de ani, pe care îi apropiau şi amintiri comune legate de Brăila, oraşul natal al lui Ilarie Voronca, unde Victor Brauner locuise şi el, vremelnic (între 1915-1918), „îşi proiectau unul asupra celuilalt cele mai secrete şi mai intime viziuni. *Inefabilul făcea parte din jocul lor*. *Pictopoezia* a definit acest pact spiritual pe care orice mare pictor îl încheie cu poetul. Comunitatea de viziune a dat naştere unei lumi”[172].

Pictopoezia celor doi artişti români nu a constituit o apariție inedită şi singulară; acest concept, de poezie vizuală, era vehiculat în spațiul central-european avangardist, încă din anul 1920. Astfel, în primul număr al revistei pragheze de avangardă „Disk”, apărut în anul 1923 (revistă care ajungea cu regularitate la redacția „Contimporanului”, după cum era specificat în fiecare număr), Karel Teige publica textul programatic *Pictura şi poezia*, care nu era altceva decât un manifest al *picturii-poem*. Apoi, un an mai târziu, în *Manifestul poetismului*, pe care l-am citat ca o posibilă sursă de influență a revistei „75 HP”, artistul ceh afirma: „*Poetismul* s-a născut din colaborarea câtorva autori din gruparea Devětsil şi era, înainte de toate, o reacție împotriva poeziei ideologice dominante în țara noastră. O respingere a estetismului romantic şi a tradiționalismului. Abandonarea formelor «artistice» existente. Posibilitățile pe care nu le găseam nici în tablouri, nici în poeme, le-am căutat în cinema, în circ, în sport, în turism şi în viața însăşi. Aşa s-au născut *poemele imagine*, *puzzle-urile poetice* şi *anecdotele poetice*, *filmele lirice*. Autorii acestor experimente: Nezval, Seifert, Voskovec şi, cu voia dumneavoastră, Teige, doreau să îmbrățişeze toate florile poeziei, complet detaşate de literatură, pe care noi le aruncăm la fier vechi, poezia după-amiezelor de duminică, excursiile, cafenelele luminoase, alcoolurile îmbătătoare, bulevardele animate şi promenadele din stațiunile termale, precum şi poezia liniştii, a nopții, a calmului şi a păcii”[173].

Picturile-poem ale tinerilor avangardişti cehi, care au avut ca subiect predilect călătoriile pe meleaguri îndepărtate, fuseseră devansate însă de *picturaarhitectură*, utilizată pentru prima oară pe Moholy-Nagy, în anul 1920, într-o serie de picturi („Bildarchitektur”) şi teoretizată de Lajos Kassák, în manifestul *Képarchitektúra* (*Picturaarhitectură*)[174], în anul 1922. De altfel un exemplu de *picturăarhitectură* avea să ajungă şi în paginile revistei „Contimporanul”; ca ilustrare a articolului semnat de Lajos Kassák, *Arta nouă în Ungaria*, era publicat *Chioşcul* (il. 115) său, o reprezentare a modului în care teoriile picturale se transformau într-o imagine a lumii moderne, unde

o „construcție" abstractă îndeplinea mai multe funcțiuni şi servicii urbane: cutie poştală, chioşc de ziare, panou publicitar etc.[175]

Astfel, *pictura-poem* sau *poemul-tablou* circula deja în spațiul avangardei central-europene, fie la Viena (unde se refugiase gruparea maghiară *Mà*), în opera lui Lajos Kassák, fie la Praga, în compozițiile artiştilor de la Devětsil; deşi la originea poemului-icon a stat „colaborarea extraordinară dintre Sonia Delaunay şi Blaise Cendrars pentru faimosul *poem-pictură: La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France. Couleurs simultanées* (*Proza transiberianului şi mica Jehanne din Franța. Culori simultane*)"[176], factura lui constructivistă a fost afirmată chiar de inițiatorii lor, în manifestele respective.

Victor Brauner şi Ilarie Voronca au preluat astfel ideea simbiozei dintre poezie şi pictură şi au creat, într-o manieră extrem de originală, *pictopoezia*, publicând, în paginile revistei „75 HP", în mod inspirat, şi varianta franceză a termenului, *pictopoésie*, prin care acesta a intrat aproape instantaneu în limbajul avangardist. Odată cu apariția *pictopoeziei*, traseul poemului-icon în avangarda europeană se încheia; trebuie subliniat faptul că singurele țări în care acesta s-a manifestat au fost Ungaria, Cehoslovacia şi România, în perioada 1920-1925, el reprezentând, totodată, una dintre contribuțiile remarcabile aduse de cele trei culturi la istoria avangardismului european.

Chiar dacă definițiile *poemului tablou*, *picturii poem* sau *pictopoeziei* sunt cvasiidentice, acestea s-au materializat în creații artistice complet diferite.

Astfel, în *poemele* sale *tablou*, cum este, de exemplu, *Mama mea-lumea* (il. 116), publicat în revista „Mà", nr. 3 din 1922, Lajos Kassák acorda o atenție mai mare „expresiei literare: literele, cuvintele sau frazele se disting cu claritate; ele îşi păstrează viața lor proprie şi chiar formează adevărate poeme, cu întreaga forță de expresie lirică, simțul umorului, sensibilitatea şi gustul pentru absurd care îl caracterizează pe autor"[177].

Cele mai cunoscute *picturi-poem* ale avangardiştilor cehi reluau tema călătoriei şi reprezentau, de cele mai multe ori, nişte cărți poştale-colaj, care „funcționau ca simboluri optice ale realității"[178] şi care invitau la evadări spre ținuturi îndepărtate, reale sau imaginare; cuvintele nu jucau un rol important în compoziție, mizându-se mai mult pe poezia intrinsecă a imaginilor.

În *Carte poştală dintr-o călătorie* (il. 122), realizată de Karel Teige în anul 1922, care reprezenta un colaj de „cuvinte optice", cum l-a numit însuşi autorul, planurile reale fuzionează cu cele imaginare, într-un perfect echilibru geometric; pe plicul adresat poetului Jaroslav Seifert, membru al grupării Devětsil, este înscrisă adresa presupusă a acestuia, o adresă reală din Praga, iar de pe cele două ştampile poştale aplicate reiese că localitatea de expediere este Dijon; veduta oraşului din partea superioară a tabloului reprezintă însă

un oraş cu deschidere la mare, probabil Nisa, unde fusese în acea perioada, iar pe harta desfăşurată în diagonala lucrării sunt semnalate Marea Adriatică, Laguna venețiană şi Golful Genovez, locuri idilice, la care visau artiştii cehi, constrânşi de faptul că țara lor nu avea nicio deschidere spre mare. Destinația părea atât de îndepărtată, în irealitatea ei, încât între oraşul din vis şi plic se interpune Calea Lactee, care ocupă diagonala superioară a lucrării; de altfel percepția distanței este proiectată, în mod simbolic, de binoclul centrat asupra plicului. Jocul suprafețelor triunghiulare înscrise în suprafețe dreptunghiulare conferă întregului tablou o rigoare geometrică, contrazisă de conținutul ireal al lucrării. Diagonala care traversează tabloul împarte lucrarea într-o lume reală, în care harta, plicul şi binoclul par a-şi fi găsit locul potrivit şi într-o lume imaginară, constituită dintr-o constelație de stele, un oraş cu vedere la orizontul nemărginit al mării şi o ambarcațiune cu vele, stilizată, care reprezintă, de fapt, un detaliu al plicului, cu sigiliul roşu, din partea de jos a lucrării. „Poezia" acestui peisaj imaginar se înscria în curentul promovat de artiştii cehi, unde „cuvântul este resimțit ca atare, în calitatea sa de cuvânt şi nu de reprezentant al obiectului denumit"[179]: „Salutări de pe drum" (Pozdrav z cesty), ori o adresă, poate fictivă, pe un plic.

Plecarea spre Cythera (il. 123), realizată de Karel Teige între anii 1923-1924, relua tema călătoriei, de data aceasta fără niciun reper al geografiei reale; insula Cytherei, o destinație utopică, cunoscută ca insulă a zeiței Afrodita, care simboliza un tărâm al dragostei şi al plăcerii, nu reprezenta, în viziunea artiştilor cehi, altceva decât America, un tărâm al tuturor cuceririlor tehnicii, unde Karel Teige nu a ajuns niciodată; el a imaginat, mai degrabă, o călătorie „metaforică spre hotare transcendente – fizice, istoric artistice şi culturale"[180]. Cele patru ambarcațiuni navale, care reprezintă modele ce aparțineau unor epoci diferite din istoria navigației, precum şi redarea ascendentă a scărilor, din partea dreaptă a tabloului, sunt realizate dintr-o perspectivă specifică cinematografiei, Karel Teige „creând în două dimensiuni un simulacru al experienței unui film"[181]. Acest colaj a fost, de altfel, publicat în volumul *Film* (1925), în care Karel Teige afirma că „*pictura-poem* a fost o haltă între idealul verbalizat al picturii cinetice şi cel proiectat, în parte nerealizat, al filmelor de avangardă, prin care se întrevedea, într-o manieră poetică şi abstractă, frumusețea lumii moderne"[182].

Pictura-poem Co je nejkrásnějšího v kavárně (*Ce este mai frumos într-o cafenea*, il. 117), mai puțin cunoscută şi analizată, realizată de Karel Teige şi de poetul Vitězlav Nezval în anul 1924, a fost inserată în volumul de debut al poetului, *Pantomima* (apărut în septembrie 1924), pus în pagină de Teige; dintre toate *picturile-poem* analizate, aceasta este cea mai de apropiată, în mod formal, de *pictopoeziile* artiştilor români; ea reprezenta interpretarea

plastică a frazei „Ce este cel mai frumos la cafenea? Florile alb-roşii de pe veranda de vizavi”[183].

O *pictură-poem* aparte, care nu se înscria în tematica favorită a poetiştilor cehi pentru călătoriile imaginare, a fost *Maşina de scris* (il. 118), colaj realizat de Jindřich Štyrský, în anul 1923. Maşina de scris „Royal”, care reprezenta o modalitate foarte modernă de a scrie, constituia, ea-însăşi, un simbol al *picturii-poem*, pentru că din ea se propagau textele, care ieşeau şi se dispuneau în jurul ei, etalând diferite stiluri literare (jurnalistic, ştiinţific) şi diverse etape de elaborare (multe dintre ele având corecturi autografe ale artistului).

Din analiza celor mai reprezentative poeme-icon create între anii 1922-1924, în avangarda maghiară şi cehă, se poate constata cu uşurinţă faptul că *pictopoeziile* celor doi artişti români erau nişte opere profund originale, atât din punctul de vedere al conţinutului, dar şi ca realizare artistică. *Picturile-poem* create de artiştii cehi erau elaborate într-un „stil aproape anonim unde câmpul vizual este adesea reprezentat prin colaje (fragmente de fotografii, timbre poştale etc.), impregnate cu o anumită nostalgie”[184], iar forma de expresie lua „caracterul artei populare, un fel de folclor urban, în maniera maeştrilor anonimi”[185], în timp ce *pictopoeziile* realizate de Victor Brauner şi de Ilarie Voronca în revista „75 HP” constituiau, dimpotrivă, nişte „pânze frumoase, bine structurate, foarte personale”[186], unde imaginile şi cuvintele fuzionau „într-o suprafaţă omogenă”[187]; ele sugerau o nouă realitate urbană, existentă în oraşul modern: reclama publicitară.

Definiţia pe care cei doi artişti români au dat-o *pictopoeziei*, apropiată de definiţia *poetismului* enunţată de Karel Teige, deja citată („Poetismul nu este literatură [...] Poetismul nu este pictură [...] Poetismul nu este artă”) a câştigat prin concizie şi prin exprimarea lapidară: „Pictopoezia nu e poezie / Pictopoezia nu e pictură / Pictopoezia e pictopoezie”; sensul acesteia a fost lărgit şi „explicat” de Stephane Roll, pe coperta a patra a revistei, într-un text în limba franceză: „PICTOPOEZIA invenţie a pictorului VICTOR BRAUNER şi a poetului ILARIE VORONCA este ultimul strigăt la ora actuală. Toţi dandy trebuie să-şi croiască hainele după tăietura pictopoetică. Pictopoezia reînsufleţeşte toate curentele revelatoare de artă nouă PICTOPOEZIA realizează în sfârşit adevărata sinteză a futurismelor dadaismelor constructivismelor. Atitudinile cele mai îndepărtate se regăsesc universal fecundate în mişcarea pictopoetică, cuvinte şi culori primesc o nouă sonoritate senzaţia nu se mai pierde ci din contră aşa cum diamantul taie cristalul priviri şi creiere ca pneurile de cauciuc străbat aerul locomotive îşi varsă sângele sau dulceţurile cărbune. PICTOPOEZIA TRIUMFĂ PESTE TOT ÎNREGISTREAZĂ TOT REALIZEAZĂ IMPOSIBILUL”[188].

În *Pictopoezia Nr. 5721* (il. 124), care reprezintă un microunivers citadin modern, limbajul reclamelor publicitare se conjugă cu limbajul tehnic al civilizației moderne, dar şi cu anumite cuvinte domestice, introduse în mod ironic, pentru a accentua artificialitatea celor două limbaje, am spune, „de lemn". Centrul imaginii este ocupat de cele două inscripții „Codak" şi „Nevaplus", care atribuie întregii compoziții aspectul de reclamă publicitară, urmate de o altă posibilă reclamă, „Cablecardique" (o posibilă referire la „cablocardostepp"-ul inventat de Miguel Donville), lipsită însă de prestigiul internațional al celor dintâi. Din aria semantică a civilizației maşiniste fac parte termenii „autocamion", „ascensor", „aerop" (probabil „aeroplan"), în aria semantică citadină se înscriu două referințe muzicale, „Honolulu în do diez" (sau, cu alte cuvinte, „un oraş cu capul în jos") şi „Musikhal", precum şi două aluzii sportive, „manej" şi „maxilar"; limbajul funcționăresc, semnalat de termeni precum „inventar", „temperatura = 3 Fr.", „capsulă" este umanizat de cuvinte ce amintesc de căldura domestică, „sub perdea", „confortabil", „celalalt". Doi termeni mai aparte nu se înscriu în sfera citadină a *pictopoeziei*: „filtra" şi „ideoplastie", care se referă tocmai la esența acestei noi invenții, o sinteză („filtrare") între cuvânt („ideo) "şi elemente plastice („plastie"). Coloritul strălucitor al picturii în ulei, compusă dintr-o „juxtapunere de forme geometrice, cu suprafețe rectangulare, rotunde, curbe pătrate"[189], în diverse culori (roşu, galben, verde, maro, negru) şi de dimensiuni diferite, în care se înscriu cuvintele, conferă *pictopoeziei* un aspect de reclamă luminoasă, iar „spațiul pluritensionat al imaginii devine echivalentul vieții moderne"[190].

Pictopoezia No. 384 (il.125) are o structură complet diferită, mai elaborată şi mai nuanțată, rolul cuvintelor fiind preeminent; realizată în alb-negru, aceasta este mărginită, la stânga şi la dreapta, de două şiruri de cuvinte, de culoare roşie, al căror sens interacționează cu termenii din *pictopoezie*; întreaga compoziție are un caracter cosmopolit, termeni din limba română combinându-se cu termeni din limba franceză, italiană sau germană.

Spre deosebire de prima *pictopoezie*, unde partea centrală era ocupată de reclame la produse de rezonanță comercială (Kodak şi Nevaplus), aici mai vizibile sunt „anunțurile" de mică publicitate, înscrise în careuri asimetrice şi redate cu litere negre, pe fond mai deschis, unde alăturarea aleatorie de termeni generează enunțuri absurde, nu lipsite însă de o semnificație metaforică: „nas austriac oferit în mica publicitate" sau „nichelează senzații" sau „in metro cordon ombilicar" sau „vindem insomnie în semicerc". Singura denumire de rezonanță internațională din domeniul comercial, „Osram" este înscris pe fond negru şi nu este vizibilă decât după o

studiere mai atentă a imaginii. Se constată folosirea, în cadrul unui „anunț" la mica publicitate, unei componente materiale: „nichelează", „vindem", „semicerc", alăturată unei componente senzoriale: „senzații", „insomnie", rezultând nişte expresii cât se poate de plastice şi poetice: „a nichela senzații" sau „a vinde insomnie în semicerc", care s-ar putea înscrie în categoriile „paralelism" şi „abstract", enunțate pe margine. O altă sintagmă vizibilă este „Balza capello" (care s-ar traduce „cu părul în vânt"), alături de anunțul „s-a oprit vaccin subteran", cărora le-ar corespunde „cerveaux acétilène" şi „arterioscleroză", din termenii de pe margine, iar deja amintitul anunț „in metro cordon ombilicar" ar corespunde categoriei „interstițial", din coloana marginală. În partea superioară a *pictopoeziei*, pe fond gri şi negru, se distinge cuvântul „collegramme", o sinteză între „colaj" şi „caligramă", care se înscrie în categoria „joue par intervalles", semnalată pe margine. Termenii mai greu descifrabili, desemnați pe fond negru, se pot împărți în mai multe categorii tematice, având câte un corespondent din cuvintele de pe margine; astfel, „turnesol", „isomer", „H2O", ce fac parte din sfera experiențelor chimice, ar corespunde termenului „vocabular" de pe margine, ca şi „colecționează", „tremură", care fac parte din limbajul curent.; „bretelles" şi „butterbrot" se combină cu „l'armoir", „manej" cu „pronostic", „bulevard" cu „le trottoir goutapercha".

Spre deosebire de prima *pictopoezie*, care este realizată ca o reclamă luminoasă dintr-o mare metropolă, rolul picturii şi al poeziei având o importanță egală, în *Pictopoezia No. 384*, rolul ideatic al poeziei prevalează în fața aspectului plastic, întregul ansamblu câştigând în profunzime.

De altfel, Victor Brauner avea să realizeze şi reclame adevărate, în atelierele revistei „Integral", pentru fabricile prințului Barbu Ştirbey de la Buftea, pentru becurile Tunsgram şi pentru Zimmer & Comp, publicate în paginile revistei[191].

Etalarea fructelor exotice în galantarele prăvăliei lui Ciobanu din poezia *Reclamă,* compusă de Ion Vinea într-un limbaj care se înscria în sfera tematică avangardistă, învăluită în aura poetică, nu lipsită de accente ironice, proprie poetului de la „Contimporanul", putea constitui o replică la *pictopoeziile* tinerilor Victor Brauner şi Ilarie Voronca: „La băcănie la Ciobanu / lunecă pe chitre soare. / Câtă umbră sub pădure, / în vitrina fructelor răcoare. / Au sosit / strugurii timpurii din sud, / banane în piele de căprioară / şi nucile de cocos / cumplit testiculare / în care hohotele negrilor se mai aud. / Aici, aici, / unde târguieşte Mira Popovici, / sună-ți anii în valută forte, / pipăie meridianul Bucureşti-Paris"[192]. În galantarul umbrit al prăvăliei lui Ciobanu stăteau laolaltă, ca într-o compoziție picturală, gigantice lămâi aurii („lunecă

pe chitre soare"), struguri „timpurii din sud", banane catifelate („în piele de căprioară"), nuci de cocos „cumplit testiculare", în care se mai auzea râsetul culegătorilor negri; finalul poeziei se înscria în „recuzita extrem-modernistă"[193] a versurilor avangardiste româneşti, unde „valuta forte" şi „meridianul Bucureşti-Paris" constituiau elemente recurente.

ELEMENTE CITADINE ÎN PRIMELE LUCRĂRI ALE LUI VICTOR BRAUNER

Următorul eveniment marcant al anului 1924 a fost prima expoziție personală Victor Brauner, pe atunci în vârstă de 22 de ani, deschisă în sala SAF, în perioada 26 octombrie – 15 noiembrie 1924, care a dezvăluit, ca şi în cazul debutului poeților români de avangardă, un artist aflat încă în perioada tatonărilor, ce nu-şi găsise încă stilul propriu, dar un mare talent.

Realizat într-o manieră inedită, în catalogul expoziției erau înscrise, în dreptul celor 50 de poziții unde ar fi trebuit să figureze titlurile lucrărilor, nişte numere care puteau semnifica prețul fiecărei lucrări sau mențiunea „reținut". De aceea nu se poate şti cu exactitate care dintre tablourile realizate de pictor până la acea dată au fost expuse cu acest prilej.

Primele sale peisaje citadine sunt peisajele dobrogene de la Balcic, pictate cu ocazia stagiului petrecut, ca student al Şcolii de Arte-Frumoase, în oraşul atât de drag pictorilor români, unde sunt evidente influențele lui Paul Cézanne.

Într-un alt tablou din această perioadă, *Muncitoare* (il. 126), realizat în anul 1923, silueta hieratică a personajului principal este înconjurată de o „arhitectură bizară şi convulsivă", pictorul dovedind deja „o măiestrie specială în stăpânirea mijloacelor expresive necesare creării unui spațiu plastic autonom"[194]; arta lui era tot mai aproape de pictura de avangardă, iar „structura dinamică a compoziției e[ra] întărită de unitatea cromatică"[195]. Realizată în nuanțe de gri, ocru şi negru, întreaga lucrare degajă o senzație de neliniște stranie; griul metalic al arhitecturii, ale cărei deschideri spre exterior, uşi şi ferestre, sunt negre, unele ferestre fiind chiar ferecate cu grilaje, înconjoară silueta tinerei femei, aşa cum o floare închide, în petalele ei, ceea ce are mai de preț; personajul feminin, la rândul lui, este de o stranietate tulburătoare, cu mâini delicate, abia conturate (negând, prin acest detaliu, statutul de muncitoare) şi cu un singur ochi, adânc fixat spre spectator; pe lângă tema ochiului unic, folosit adesea premonitoriu, înainte de accidentul suferit de pictor, din anul 1938, sau de simbolistica ferestrelor negre, un element recurent în

pictura sa citadină, se mai poate remarca neconcordanța dintre titlul lucrării şi conținutul acesteia: nimic din silueta diafană a personajului feminin sau din îmbrăcămintea acesteia nu-i trădează statutul de „muncitoare".

Îndemnul de a vizita expoziția lui Victor Brauner, publicat pe coperta a doua a revistei „75 HP", scris în limba franceză, cu termeni împrumutați din limba română, germană şi italiană, era inspirat din anunțurile care se strigau la bâlci sau la circ: „Artişti atleți bărbieri bebeluşi bolnavi de ficat cârnățari literați gazometre mateloți avocați ticăloşi bolnavi închipuiți sau adevărați nebuni medici copii bătrâni moaşe studenți călugări femei acrobați epileptici academicieni pompieri genii [...] funcționari profesori escroci bancheri TOATĂ LUMEA TOATĂ LUMEA TREBUIE SĂ VINĂ SĂ VADĂ EXPOZIȚIA PICTORULUI VICTOR BRAUNER"[196]; totodată, expoziția avea, în mod declarat, un „repertoriu abstract suprarațional"[197]. Utilizarea termenului de „suprarațional" devansa, după cum a afirmat Alain Jouffroy, unul dintre exegeții pictorului român, „cu doisprezece ani noțiunea pe care Gaston Bachelard o va introduce în vocabularul filozofic"[198], odată cu apariția volumului său *Noul spirit ştiințific* (1936).

În articolul *Victor Brauner* publicat tot în revista „75 HP", Ilarie Voronca îl plasa pe prietenul său în „rasa marilor inovatori. O rasă fecundă, în fața căreia porțile inteligenții şi ale subconştientului cad sdrobite. Sunt marii vestitori ai secolelor"[199]. Şi Ion Vinea a salutat cu entuziasm prima expoziție personală a lui Victor Brauner, „investit cu temeritatea vârstei sale"; poetul remarca „promptitudinea publicului de a înțelege acest simplu postulat al artei noi: că se poate face artă fără anecdotă, şi fără subiect, pe temeiul clar al liniei şi al culorii pure"[200] şi prezicea tânărului artist o carieră strălucită, pentru că „esențialul îl posedă: o sensibilitate de păianjen şi o imaginație fără scrupul"[201].

În perioada imediat următoare editării revistei „75 HP" şi primei expoziții personale, Victor Brauner a mai realizat câteva lucrări grafice, „construcții", cu subiect citadin, pe care le-a expus în prima expoziție internațională a grupării „Contimporanul" sau le-a publicat în revista „Integral".

Astfel, *Construcție integrală*, *Focul de la Banca de Credit* şi *Un burghez*, lucrări publicate în primele patru numere ale revistei „Integral", ilustrau, prin sobrietatea şi acuratețea formelor geometrice, o rigoare constructivistă. Cu toate acestea, „caracterul prea auster, prea ordonat şi impersonal al acestui tip de imagine pare a nu conveni temperamentului tânărului pictor"[202], artistul obişnuind întotdeauna să „înveselească" angrenajele monotone, produse ale logicii inginerești, cu detalii izvorâte din umorul şi din bogata sa imaginație.

În *Construcție integrală* (il. 127)[203], pe fațada clădirii industriale sunt aplicate un cerc şi o osie, iar două dintre ferestre sparg monotonia ansamblului,

prin dimensiunile care ies din tipar; pe înălțimea furnalelor este desenată o mască hilară de femeie, cu un ochi închis şi celălalt deschis, cu două tipuri de sprâncene, având pe un obraz o roată dințată şi pe celălalt un binoclu; fumul, care iese din coş şi ia forma unor capiteluri ionice, se află în vecinătatea podoabei capilare a măştii feminine.

În *Focul de la Banca de Credit* (128)[204] mişcările automate ale pompierilor din josul imaginii îşi găsesc replica în flăcările care se ridică, în partea superioară a clădirii, tot sub forma unor capiteluri ionice, mai stilizate. Siluetele pompierilor sunt schematice, ultimii trei au trăsături diferențiate, dar celor care vor intra primii în clădire, de două ori mai scunzi, nu le sunt conturate decât capul, trunchiul şi picioarele, printr-o repetiție geometrică de cercuri, pătrate şi linii frânte. Fațada băncii este meticulos desenată, cu intrarea somptuoasă, cu şirurile regulate de ferestre, întrerupte, pe diagonală, de două pătrate de dimensiuni mai mari, cel din partea inferioară a clădirii, mai mare, având aplicate şase cercuri negre, ca nişte monede, probabil o referință la profilul instituției. Peisajul citadin din spatele băncii este, de asemenea, minuțios redat; clădiri, un turn cu ceas, turle etc.

În lucrarea *Un burghez* (il. 129)[205], silueta personajului principal este trasată cu rigla şi compasul şi reprezintă un precursor încă timid al viitorului personaj braunian *Monsieur K.* Pe chipul său imperturbabil atârnă un lornion, țigara, din care ies inele de fum, este înfăşurată în mustață, lângă buze are lipit un nasture, iar pe obrazul drept este aplicat un cerc bicolor. Mâna stângă este reprezentată de o roată dințată, iar mâna dreaptă este încurcată într-o maşinărie complicată, din care curg monede negre, aflată în legătură cu clădirea ce i se desfăşoară la picioare, probabil o casă de raport care îi asigură venitul. Altfel, burghezul cu pântec generos visează la o tânără domnişoară cu părul lung şi rumenă în obraji, care apare în colțul din stânga, deasupra vălătucilor de fum de țigară, ilustrând, parcă, definiția pe care artistul însuşi a dat-o noțiunii de „interzonă": „mucul de țigară, interzona stimulării imaginației"[206]; prin umorul sarcastic şi deriziunea prin care pictorul român a tratat acest subiect, lucrarea lui Victor Brauner se înscrie în familia desenelor satirice ale lui George Grosz şi Otto Dix.

Silueta burghezului revenea, mai apropiată parcă de înfățişarea viitorului *Monsieur K.*, într-o acuarelă *Fără titlu* (il. 130), realizată la Paris, la sfârşitul anului 1925, cu ocazia primei sale călătorii în capitala franceză. Mai puțin cunoscută şi comentată, lucrarea reda primele impresii ale tânărului artist român, ajuns în metropola care avea să-i devină oraşul de adopție. Clădirile înalte, care ies din cadru sau care sunt ecranate de silueta viitorului domn K., nu suscită prea mult atenția pictorului. În partea centrală a compoziției, un

cap de femeie, înfipt într-o țepușă, este străpuns în ochiul drept de un pumnal care are forma Turnului Eiffel, foarte stilizat; aceasta reprezintă una dintre primele premoniții transpuse pe hârtie a accidentului pe care avea să-l sufere, în noaptea de 27/28 august 1938, când, în urma unei altercații dintre pictorii spanioli Frances Esteban şi Oscar Dominguez, Victor Brauner, în dorința de a-i despărți, şi-a pierdut ochiul stâng, înainte chiar de celebrul *Autoportret*, cu ochiul enoculat, realizat în anul 1931.

Cert este că, odată cu desenele publicate în revista „Integral", faza constructivistă a lui Victor Brauner lua sfârşit, pictorul urmându-şi, cu lente metamorfoze, traiectoria suprarealistă care era mai apropiată structurii sale sufleteşti: „desenul colțuros, efectele «geometrice» [...] cedează locul unei caligrafii mai suple, mai cursive. Întocmai unui fir care se răsuceşte în meandre, bucle, volute mişcătoare, traseul fluid al liniei pare a se abandona «scriiturii automate», care începuse să se răspândească în mediile literare suprarealiste, ca și în acelea ale pictorilor apropiați suprarealismului"[207].

PEISAJE CITADINE DIN PRIMA EXPOZIȚIE INTERNAȚIONALA A „CONTIMPORANULUI”

Revenind la importanța anului 1924 în istoria avangardismului românesc, cel de-al patrulea eveniment marcant, după lansarea *Manifestului activist către tinerime* al lui Ion Vinea, după apariția revistei „75 HP” şi după prima expoziție personală a lui Victor Brauner, l-a constituit prima expoziție internațională a „Contimporanului”, care s-a deschis la 30 noiembrie, tot în sala SAF. (Nu omitem nici apariția revistei „Punct”, la 15 noiembrie 1924, care nu a avut însă un impact atât de exploziv ca „75 HP” şi care avea să fuzioneze, după 16 numere, la 15 martie 1925, cu revista „Contimporanul”.)

Prima expoziție internațională a „Contimporanului” a fost precedată, în primăvara aceluiaşi an, de expoziția internațională a grupării „Zenit” din Belgrad, organizată de Ljubomir Micič, care deschidea seria expozițiilor internaționale avangardiste din Europa de Est. Datorită faptului că, în ambele cazuri, grupările de avangardă se prezentau, pentru prima oară, în fața propriului public, într-o expoziție de anvergură, acestea au simțit nevoia unor invitați din străinătate, care să le aducă un spor de prestanță şi credibilitate, în timp ce avangarda poloneză şi cehă, care îşi organizaseră expozițiile de anvergură cu un an înainte, în 1923, nu apelaseră la invitați străini.

Din dorința de a ne poziționa față de mişcările de avangardă din centrul şi estul Europei din acea perioadă, de a releva punctele comune dar şi deosebirile dintre acestea, o sumară comparație între expoziția de la Bucureşti şi cea de la Belgrad se cuvine a fi făcută.

Deşi, în ambele expoziții, ponderea principală a fost constituită de operele artiştilor autohtoni, acestea s-au diferențiat, după naționalitatea artiştilor invitați; astfel, la Belgrad au prevalat artiştii francezii (Albert Gleizes, Robert Delaunay) şi ruşi (Archipenko, Marc Chagall, Sonia Delaunay şi Vasili Kandinsky), care au lipsit din expoziția românească. Organizatorii expoziției

de la Bucureşti, Marcel Iancu şi M.H. Maxy, invitaseră cu preponderență artişti germani, desprinşi din mişcarea dadaistă de la Zürich, care participaseră la Facțiunea Internațională a Constructiviştilor de la Düsseldorf (din anul 1922) sau care făceau parte din Novembergruppe, artişti apropiați celor doi pictori români (Kurt Schwitters, Hans Arp, Hans Richter, Viking Eggeling), cărora li s-au alăturat Paul Klee şi Erich Buchholz, precum şi un eşantion mai larg de artişti reprezentativi din țările estice: Karel Teige (Cehoslovacia), Lajos Kassák (Ungaria), Teres Zarnowerowna şi Mieczyslaw Szczuka (Polonia). La expoziția de la Bucureşti erau, de asemenea, prezenți, la loc de cinste, artişti de origine română cu o carieră remarcabilă în avangarda europeană, precum Arthur Segal, Hans Mattis Teutsch şi Constantin Brâncuşi. În mod deliberat, la expoziția „Contimporanului" nu fuseseră invitați artişti din Franța, Italia, Spania şi Rusia, urmând ca în primăvara anului următor să aibă loc o nouă expoziție numai cu invitați din aceste țări, care, din păcate, nu a mai avut loc. Doi invitați au participat atât la Belgrad, cât şi la Bucureşti: belgianul Joseph Peter şi croatul Jo Klek (Josip Seissel), omis din Catalogul expoziției publicat în „Contimporanul", dar menționat în cronicile plastice. Totodată, spre deosebire de expoziția avangardei sârbe, prima expoziție internațională a „Contimporanului" a avut o arie mai largă de exponate, fiind influențată atât de fostele expoziții de la Cabaret Voltaire, unde Marcel Iancu fusese un fervent activist, dar, credem noi, şi de prima expoziție Bauhaus, care avusese loc, cu un an înainte, la Weimar şi ale cărei ecouri ajunseseră probabil la organizatorii români; astfel, pe lângă tablouri şi sculpturi, măştile realizate de Marcel Iancu şi păpuşile Didei Solomon se conformau tradiției dadaiste, iar obiectele de artă decorativă, mobilier, broderii, covoare, machete şi planuri de arhitectură (un ecou al primei expoziții Bauhaus) au adus o notă specifică manifestării româneşti. Pe de altă parte, absența artişților ruşi de la prima expoziție internațională a avangardei române dovedea, o dată în plus, slabele contacte dintre cele două grupări, precum şi faptul că artiştii români au preluat ideile constructiviste prin filiera germană şi nu direct din avangarda rusă, cum au făcut-o cehii, de exemplu.

Vernisajul expoziției din după-amiaza zilei de duminică, 30 noiembrie 1924, şocant şi inedit în cercurile româneşti, relua, după aproape nouă ani, furtunoasele reprezentații de la Cabaret Voltaire; la solicitarea prietenului său din copilărie, Ion Vinea, Tudor Vianu a descris, într-un articol frecvent citat, acest eveniment: „Întunericul sălii, în care se agita o mulțime foarte numeroasă de invitați, şi în care se pierdea puțin cuvântul de introducere rostit de dl. Eugen Filotti, fu deodată sfâşiat de un uruit de tobă. Luminile care se aprinseseră în acelaşi timp lămuriră pe estradă, în spatele conferențiarului, o orchestră de *jazz-band*, din care nu lipsea nici muzicantul *negru*. La sunetul

coardelor, al sirenei şi al tobei, mulțimea invitaților reuşea cu greutate să înainteze. Conducătorii expoziției premeditaseră oare această primă impresie generală, amestecul aiuritor de tonuri, ca într-o uriaşă colecțiune de fluturi colorați, pentru că cel puțin în ce priveşte intervenția *jazz-band*-ului este sigur că avem de-a face nu numai cu un efect de regie, dar cu un ritual modernist de când cu mişcările dadaiste"[208].

Apreciind-o drept „una dintre expozițiile internaționale de cea mai mare amploare cunoscute până atunci şi – poate chiar – de atunci încoace în România: prin numărul mare de expozanți, prin numele lor prestigios şi prin numărul mare de exponate"[209], Saşa Pană a descris, la rândul său, inaugurarea acestui important eveniment cultural: „Apoi s-au aprins două lumânări pe o masă învălită în pânză neagră, în dreptul căreia a apărut Eugen Filotti destins, jovial şi înarmat cu un text care ne introducea în pictura, în arta nouă"[210].

Directorul revistei săptămânale „Cuvântul liber", Eugen Filotti remarca interesul publicului pentru expoziția internațională a „Contimporanului", explicând că acesta provenea mai mult din „dezgustul pentru pompierismul fără sfârşit al expozițiilor obişnuite", decât din „înțelegerea deplină a artei revoluționare"[211]; realizând o descriere de ansamblu a secțiunii internaționale a expoziției, Eugen Filotti a ținut să-şi exprime în mod explicit dezaprobarea față de lucrările lui Hans Arp, care impieta, în opinia sa, asupra imaginii de ansamblu: „Constructivismul domină pe toți pereții, fără a izgoni cu totul analize expresioniste, disecții cubiste şi divagații coloristice. În complexul acesta de-o neîndoielnică probitate artistică numai dadaismul *qui se paye notre tête* al lui Arp aduce o discordanță de farsă şi de zeflemea, înțeleasă de organizatori, dar făcută să-i discrediteze şi să deruteze pe spectator"[212]. Mai familiarizat cu arta modernă, Scarlat Callimachi, directorul recent apărutei reviste de avangardă „Punct", îl aprecia pe Hans Arp ca pe „cel mai puternic fantast al modernilor germani", iar lucrările expuse erau considerate „gravuri stilizate şi simplicate până la suflet de copil"[213]; de altfel, în cronica sa referitoare la artiştii străini invitați la prima expoziție internațională a „Contimporanului", Scarlat Callimachi a fost singurul cronicar care a făcut aprecieri punctuale, şi nu generale, asupra lucrărilor expuse. Într-un limbaj plastic încă stângaci, în care neologismele nu erau încă utilizate cu acuratețe, iar exprimările erau încă greoaie şi, pe alocuri hilare, iar numele artiştilor erau incorect scrise, Scarlat Callimachi a realizat însă, în descrieri succinte, un tablou de ansamblu asupra exponatelor invitaților străini, din care extragem câteva considerații asupra artiştilor mai importanți: „Kurt Schitters [sic!] (Hanovra), şeful şi directorul întregei mişcări «Merz» expune un album de litografii în culori, aspect nou, efecte tipografice mai greu de descifrat pentru că sunt «Merz». [...] Paul Klee

(Münich), singurul liric al Germaniei, trimite un desen sensual conturat de o linie şubredă dar plină de emoţii coloristice şi nuanţe hipersensibile. [...] W. Eggeling (Suedia), arată 3 desenuri remarcabile din primul film abstract. Cu aceasta s-a rezolvit în arta nouă şi tabloul în timp. H. Richter (Berlin), unul dintre cei mai iscusiţi desenatori germani, expune 2 desenuri caracteristice din 1915. [...] Jakleck (Belgrad), unul dintre cei mai iscusiţi zenitişti reuşeşte să se impuie prin câteva lipituri sensibil create. L. Kassák (Viena), poetul ungur din exil a trimis 3 picturi mici cari rivalizează şi cu cele mai de seamă bucăţi din expoziţie. Construcţie, culoare, echilibru şi chiar ştiinţă multă. Ch. Teige (Praga), desenuri sensibile independente adeverind un talent real tânăr şi impulsiv”[214].

Din tabăra criticii de artă tradiţionale, Oskar Walter Cisek şi-a exprimat opiniile defavorabile asupra artei de avangardă, pe un ton ferm, nu lipsit de ironii răutăcioase. Singura apreciere laudativă asupra expoziţiei este poate încadrarea ei în rândul evenimentelor plastice importante ale anului 1924, dedicându-i un articol amplu, cu ocazia acestui bilanţ, în revista „Gândirea”, din luna aprilie 1925: „Pentru publicul nostru care n-a trecut încă prin pestriţele săli de expoziţie ale Apusului, manifestaţia artistică improvizată de către revista «Contimporanul» poate însemna o învălmăşeală ţipătoare de culori şi forme şi un hău pentru ochi, o înveselire eftină pe spinarea unui artist atât de sincer ca domnul Marcel Iancu sau, în cazul cel mai bun, punerea în mişcare a unor simţăminte necunoscute până acum. Pentru unii expoziţia aceasta «internaţională» a fost poate un fel de împrospătare după atâtea înşirări moarte de culori lâncezite şi fără de viaţă ce au putut fi văzute în ultimul timp pe la Ateneu sau aiurea. [...] O şezătoare artistică a căutat şi a reuşit chiar să concentreze atenţia şi nervii publicului bucureştean asupra diferitelor curente noui în artele plastice, în literatură şi muzică. Timp de vreo două ore nervii publicului au fost enervaţi într-un mod destul de crunt. [...] Noi credem că aceste curente noui, din care excludem Expressionismul ce întrebuinţează realitatea numai pentru simbolizarea spiritului, sunt dăunătoare, fiindcă sunt prea relative. Astăzi judecăm astfel. Dacă viitorul le va da dreptate domnilor Marcel Iancu, Maxy şi Brunea, fanatismul lor sincer va fi cuviincios răsplătit. [...] Atitudinea noastră rămâne fundamental alta, fiindcă e bazată pe principii ce nu admit că Europa ar fi murit şi că arta tipic naţională ar fi rămas fără de rost”[215]. Opiniile tranşante ale cronicarului gândirist, altfel foarte respectabil, au fost contrazise de evoluţia plasticii moderne europene, în care artiştii români s-au înscris pe poziţii fruntaşe: Constantin Brâncuşi, Victor Brauner, Arthur Segal, Marcel Iancu şi Hans Mattis Teutsch, care au devenit, ulterior, nume de referinţă în arta plastică internaţională, erau cu toţii prezenţi pe

simezele primei expoziții de avangardă românești, sporindu-i, chiar numai din acest punct de vedere, însemnătatea.

Dintre invitații străini care au expus la Bucureşti, ne vom referi la doi dintre aceştia, ale căror lucrări cu subiect citadin au fost publicate în revista „Contimporanul": Karel Teige şi Jo Klek.

Desenul (il. 131) artistului ceh, publicat în numărul, de acum istoric, al revistei „Contimporanul", unde vedea lumina tiparului *Manifestul activist către tinerime*, se înscria în seria *picturilor poem*; blocurile înalte, cu forme geometrice diferite, inundate de verdeață, simetric dispuse pe suprafața lucrării, făceau loc, în partea centrală a compoziției, unui peisaj natural în care o barcă cu pânze aluneca pe suprafața unei ape, un element des întâlnit în *picturile-poem* cehești analizate [216].

Celebra acuarelă *Peisaj cu semafor* (il. 132), realizată de Karel Teige între anii 1922-1923, a fost publicată, de asemenea, în revista „Contimporanul"[217]. Tabloul, cu o structură complexă, formată din jocuri de linii, de forme geometrice şi de volume arhitectonice, într-o mişcare vibrantă, sugerează dinamica metropolei moderne. Clădirile moderne alcătuiesc o fațadă continuă, în partea superioară a compoziției, o suprafață ritmată de jocul ferestrelor şi al pătratelor, care formează un fel de zid care separă peisajul construit de peisajul natural, care se întrezăreşte în planul îndepărtat; casa tradițională din partea stângă a tabloului, văzută din partea laterală, are fereastra deschisă, lăsând să transpară o notă de intimitate. Planul central al tabloului este ocupat de stradă, desemnată printr-o tramă neaşteptată de linii şi de forme geometrice, în care semaforul trece aproape neobservat, cu forma sa extrem de stilizată. „Orașul a fost pentru Teige, aşa cum a fost pentru multe dintre avangardele internaționale, locul unde viața poate fi organizată în linii utopice, unde individualul deschide drum mulțimii şi unde constanța ritmurilor urbane înlocuieşte iregularitățile şi arbitrariile naturii"[218].

Legăturile avangardiştilor români cu gruparea Devětsil au fost, se pare, mult mai puternice decât s-au întrevăzut până acum. Semnalarea constantă a revistelor cehești care soseau la redacție, cunoaşterea celor două manifeste importante ale lui Karel Teige, *Poetismul* şi *Baza noastră şi calea noastră*, publicarea periodică, în „Contimporanul", a diferitelor creații ale sale, precum şi invitarea acestuia la prima expoziție internațională de la Bucureşti constituie tot atâtea argumente în favoarea acestei afirmații.

Compoziția (il. 133) artistului croat Jo Klek (pseudonimul lui Josip Seissel), care a expus, la rândul său, pe simezele primei manifestări internaționale a avangardei române, publicată în revista „Contimporanul"[219], combina, într-o manieră originală, elemente ale civilizației urbane moderne,

într-o dispunere plastică inedită. Pe un fond negru, ca și în alte lucrări ale sale, alături de clădirea trasată în liniile sobre ale arhitecturii constructiviste, artistul a construit, pe o tablă de șah, un peisaj citadin, format dintr-un arbore și o fereastră, sprijinite pe două cărți de joc; dinamica ritmată a suprafețelor din dreapta tabloului, unde sentimentul iluzoriului și al hazardului erau simbolizate prin planurile înclinate ale cărților de joc, gata să se prăbușească, contrastau cu simplitatea fermă a clădirii, care, în ciuda contururilor delicate, degaja soliditate și multă siguranță.

Amplasarea exponatelor în sala de la Maison d'Art, unde s-a desfășurat expoziția internațională a avangardei de la București a fost descrisă, cu exactitate, de Tudor Vianu, în același articol citat: „Peretele din dreapta este aproape în întregime ocupat de lucrările d-lui Marcel Iancu, la fel peretele din stânga de lucrările d-lui H. Maxy, în timp ce dl. Mattis Teutsch de la Brașov expune imediat la intrare, pentru ca pânzele invitaților străini să se grupeze către fundul sălii. La mijloc, în colțuri, pe estrada din fund, sculpturi de d-nul Brâncuși și d-na Milița Petrașcu, mobile, vaze și mici sculpturi în lemn de d-nii Maxy, Iancu și Teutsch"[220].

Din consultarea Catalogului expoziției, publicat în numărul consacrat acestui eveniment de revista „Contimporanul"[221], se poate remarca faptul că, dintre lucrările cu subiect citadin expuse de M.H. Maxy, care a fost și comisarul expoziției, numai tabloul *Târgul Moșilor* era inedit (lucrările *Peisaj cu sonde I* și *Peisaj cu sonde II*, expuse la Maison d'Art, în anul 1923, cu ocazia primei sale expoziții „cubiste", au fost analizate la momentul respectiv).

Tabloul *Târgul Moșilor* (il. 134), realizat în anul 1924, din păcate pierdut, care era expus chiar în partea stângă a intrării, atrăgea atenția prin abstractizarea și coloritul viu al unei „sugestive transpuneri picturale a unei nopți de iarmaroc"[222]; Tudor Vianu remarca modernitatea reprezentării, „în care orice intenție realistă este eliminată pentru a nu menține decât paradoxala structură de forme și variata sclipire a colorilor"[223]. Din copia alb-negru rămasă, transpare iureșul amețitor al personajelor, ca și strălucirea reclamelor luminoase ale standurilor; de asemenea, lumina care învăluie întreaga scenă, proprie artei lui M.H. Maxy, conferă acestui tablou o viziune feerică asupra unui spațiu urban destinat distracțiilor populare.

De altfel Târgul Moșilor sau La Moși era un topos bucureștean care revenea, cu regularitate, în pictura și în literatura de avangardă română. Corneliu Michăilescu a pictat, la rândul său, un tablou cu acest titlu, în care reda aceeași atmosferă veselă, de sărbătoare populară[224]. Și Gheorghe Dinu (Stephan Roll) a descris acest tărâm al mirajelor, spațiul miraculos de la periferia orașului, similar, în orizontul românesc, cu Luna-Park al metropolelor

occidentale: „E un continent al nopții, e o estradă a verii şi o cetate de becuri incendiată ca un paradis al lor. O butie răsturnându-se între planetele de zgomote, de pocnete şi de fulgerări. [...] Departe oraşul a rămas adormit ca o caracatiță cu vinele tramvaielor străbătându-l în somn. [...] In dreapta e Luna-Park, venetică şi importantă cu senzațiile ei inedite. Montagne-russe-ul cu serpentinele în aier îți umblă prin intestine cu o frică care te gâdilă. [...] Ca într-o vitrină descoperită e marfa vie a circului, e numărul cel mai strident al programului, e lassoul aruncat din megafon al atletului. [...] De pe câmpul dindărătul bâlciului, un singur plop cu luna în vârf ca un numismat maniac şi barbar privea tot aşa de înalt cât scrânciobul"[225].

Revenind la peisajele citadine expuse la prima expoziție internațională a „Contimporanului", un alt tablou care a făcut senzație, aşezat în partea dreaptă a intrării, era *Cabaret Voltaire* (il. 104), realizat de Marcel Iancu la Zürich, în anul 1916, lucrare deja analizată, cu ocazia activității dadaiste a artistului. Marcel Iancu a fost considerat drept cel mai important pictor român care expunea la această manifestare de avangardă, atât de susținătorii artei moderne, cât şi de inamicii acesteia. Eugen Filotti îl numea „personalitatea esențială a picturii noastre după război" şi, referindu-se la tabloul *Cabaret Voltaire*, conchidea: „E un virtuoz dublat de un savant. Prin aparentul vălmăşag haotic străbate claritatea senină a unei conştiințe de neclintit"[226]. Oscar Walter Cisek, deşi îşi afirmase cu multă fermitate aversiunea față de arta avangardistă, admitea că „ne-a plăcut mult culoarea din lucrările domnului Marcel Iancu, unitatea de spirit a construcțiilor sale"[227].

Marii absenți ai primei expoziții internaționale a avangardei româneşti au fost Tristan Tzara şi Corneliu Michăilescu. Dar, în vreme ce prezența maestrului dadaist, care se insinuase încă de la vernisajul organizat în spiritul de la Cabaret Voltaire, veghea asupra întregii săli, prin extraordinarul portret pe care i-l realizase M.H. Maxy şi „insufla spiritul său, gustul, buna-dispoziție şi dădea o anumită atmosferă acestei manifestații"[228], pictorul Corneliu Michăilescu urma să se alăture, curând, artiştilor avangardişti, şi să devină o prezență constantă în expozițiile de artă modernă.

ASPECTE CITADINE ÎN PICTURA LUI ARTHUR SEGAL

Arthur Segal a participat la prima expoziție internațională a „Contimporanului" cu trei tablouri (*Peisaj*, *Femeie şezând*, *Moise cu toiag*) şi cu o gravură în lemn (*Peisaj*), publicată în numărul dedicat de revistă acestei manifestații; împreună cu soția sa, Ernestina, care a expus o broderie, figurau, în Catalogul expoziției, drept artişti din Germania.

Prezența sa pe simezele bucureştene, precum şi participarea lui discretă în cadrul manifestărilor dadaiste de la Zürich, au fost deja semnalate, ca şi rolul covârşitor pe care l-a avut asupra lui M.H. Maxy, pe care l-a primit să studieze în atelierul lui din Berlin şi pe care l-a introdus în expozițiile de avangardă din metropola germană.

Arthur Segal, un pictor extrem de valoros al avangardei europene, dar ignorat de istoricii de artă români (nu există nicio monografie românească despre Arthur Segal, iar scrierile sale, deosebit de incitante, nu au fost traduse, până azi, în limba română), şi-a definit, în timp, stilul inconfundabil, bazat pe o teorie a echivalențelor, pe care şi-o construise singur, conform căreia fiecare porțiune a tabloului trebuia să aibă aceeaşi valoare estetică. Pânzele sale prezintă, astfel, particularitatea de a fi împărțite în pătrate de dimensiuni egale, care formează un fel de fundal al întregii compoziții; o altă particularitate a lucrărilor sale este aceea că pictura depăşeşte cadrul lucrării, prelungindu-se pe rama tabloului, care este, astfel, înglobată, într-o manieră organică, în tablou. Se cunoaşte atenția pe care o acordau pictorii avangardişti ramei tabloului, pe care o realizau, de cele mai multe ori, ei înşişi, considerând-o ca parte integrantă a creației picturale. Nimeni însă nu a suprimat rolul ramei tabloului, introducând-o în pictură, aşa cum a făcut Arthur Segal: „Am pictat tablouri divizate în pătrate dar fiecare parte este văzută dintr-un punct de vedere diferit. Scopul a fost acela de a echilibra fragmentul şi întregul şi de a găsi soluția pentru a exprima ideea mea de armonie a lumii în pictură"[229], mărturisea artistul.

Peisajele urbane şi-au făcut apariția în pictura lui Arthur Segal încă din anul 1910, când a realizat tabloul *Cale ferată* (il. 21), analizat şi amintit în repetate rânduri, şi au constituit un subiect favorit până la începutul deceniului al patrulea al secolului XX, când, odată cu publicarea *Manifestului naturalismului* (în luna octombrie 1931), artistul şi-a schimbat în mod radical maniera de a picta şi a abandonat subiectele citadine. Astfel, întreaga evoluție a stilului său pictural, de la impresionism, pointilism, expresionism, cubism, futurism, ale căror influențe au fost decantate de talentul propriu, s-a răsfrânt şi asupra redării imaginii oraşului.

Dacă, aşa cum s-a văzut, în lucrarea *Cale ferată* (1910) influența pointilismului era evidentă, în tabloul *Nacht-impression Berlin* (*Impresie nocturnă–Berlin*, il. 135), realizat în anul 1912, tuşele expresioniste căpătaseră deja reverberații futuriste; folosirea abundentă a culorilor primare, roşu, albastru şi galben, aşa cum impuneau regulile curentului italian de avangardă, sugera forfota şi agitația nocturnă din metropola germană, feeric luminată de lămpile electrice. Strada avea să devină un leitmotiv în pictura citadină a lui Arthur Segal; în cazul de față, imaginea nocturnă, nu lipsită de dramatism, a unui bulevard aglomerat, unde tuşe groase, întunecate, se confruntau cu cerul purpuriu şi cu feeria de lumini de la nivelul trotuarelor, a rămas oarecum singulară în peisajul său citadin.

Odată cu tabloul *Bergwerk* (*Mină*, il.136), realizat în anul 1919, în care era redată o zonă dintr-un oraş industrial, pătrundem în universul stilizat al picturii segaliene, aflat însă într-o fază timpurie; cadrul este încă perfect conturat, rama nu face parte încă din tablou, suprafața pânzei nu este încă împărțită în pătrate de dimensiuni egale. Lumina misterioasă, care transpare de peste tot şi care conferă peisajului minier, altfel mohorât, iluminări esențiale, aproape biblice, reprezintă însă deja o particularitate bine conturată, care va constitui una dintre trăsăturile esențiale ale artei sale. În acest tablou se dezvăluie existența a două lumi contrastante; pe de-o parte, imaginea muncii dure din mină, realizată cu mijloace aproape primitive, care se desfăşoară pe aproape trei sferturi din suprafața tabloului, pe de altă parte, periferia industrială a unui oraş modern, care se conturează în planul îndepărtat, în partea superioară a lucrării. Munca minerilor este descrisă în detaliu, urmărindu-se ciclul complet de operațiuni, de la coborârea în adâncul pământului, la extragerea cărbunelui din abataj, încărcarea acestuia în cărucioare trase de animale şi la transportarea lui prin galeriile minuțios conturate; vâlvătaia focurilor aprinse din loc în loc, o născocire a imaginației artistului, care nu are legătură cu lumina care apare din alte colțuri ale minei, conferă întregului peisaj subteran imaginea metaforică a luptei primordiale a omului cu

forțele naturii, pentru supraviețuire. Siluetele minerilor, schematic reprezentate, surprinse în poziții împietrite, care sugerează operațiunea pe care o face fiecare, formează un fel de cortegiu, care se deplasează pe un traseu închis, circular, din care nu se întrezărește ieşirea. La suprafață, în partea superioară a tabloului, este redată periferia modernă a unui oraş industrial, unde se înalță fabrici în plină activitate, cu fumul gros care iese din coşuri şi blocuri înalte de locuințe muncitoreşti, construite în liniile sobre ale arhitecturii germane de la începutul secolului XX, mohorâte, pustii, cu ferestrele întunecate, adevărate „cazărmi de locuit", cum erau numite în epocă.

În tabloul de mari dimensiuni *Femeie citind* (90 x 70 cm), realizat în anul 1920 (il.137), una dintre puținele lucrări ale artistului care se află în patrimoniul românesc (alături de *Cale ferată*), în colțul din stânga sus, este redată o imagine surprinzătoare a oraşului, care se vede prin fereastra deschisă, pe care personajul feminin o ignoră, fiind aşezat cu spatele spre lumea exterioară. Peisajul citadin pictat în tuşe cubo-futuriste, ca de altfel, întregul tablou, cuprinde o casă tradițională şi blocuri înalte de locuințe, schematic trasate, în liniile arhitecturii moderne; cerul este senin, singura pată de albastru de pe întreaga suprafață a tabloului, iar peisajul pare a se prelungi pe ramă, în partea stângă a compoziției.

Din perioada activității sale în cadrul grupării Novembergruppe datează tabloul *Brücke* (*Podul*, il.138), realizat în anul 1921, publicat şi în revista „Integral"[230]; în centrul compoziției, cele două brațe ale podului batant sunt ridicate pentru a face loc unei ambarcațiuni cu pânze; peisajul urban, format din casele de pe cele două maluri opuse, capătă o înfățişare neobişnuită, prin prezența podului, surprins în poziție ridicată. Deşi scara oraşului nu se ridică la cote înalte, înălțimea brațelor podului îi conferă o alură elansată, atribuindu-i, totodată, şi un caracter modern mai pregnant; la aceasta contribuie şi renunțarea la împărțirea pânzei în carouri, preferându-se împărțirea în fâşii dreptunghiulare verticale, pe toată înălțimea compoziției. Dominația culorii albastre, care sugerează atât apa, cât şi cerul, se prelungeşte în părțile laterale şi în partea inferioară a ramei tabloului; casele, pontoanele, podul şi ambarcațiunea cu pânze, redate în tonuri diferite de brun, de la cafeniu-deschis, la maro-roşcat, până la maro închis, constituie un centru de stabilitate al peisajului urban. Cromatica monotonă, dar uniform atribuită pe întreaga suprafață a tabloului, sugerează dinamismul mişcării din centrul compoziției, a podului şi a ambarcațiunii, în contrast cu peisajul static, al caselor, din părțile laterale.

Din repetatele sejururi ale artistului pe insula Helgoland au rezultat o serie de tablouri reprezentând pitoreasca stațiune balneară, precum şi mai multe studii asupra străzilor din această localitate, lucrări în care stilul lui Arthur

forțele naturii, pentru supraviețuire. Siluetele minerilor, schematic reprezentate, surprinse în poziții împietrite, care sugerează operațiunea pe care o face fiecare, formează un fel de cortegiu, care se deplasează pe un traseu închis, circular, din care nu se întrezărește ieşirea. La suprafață, în partea superioară a tabloului, este redată periferia modernă a unui oraş industrial, unde se înalță fabrici în plină activitate, cu fumul gros care iese din coşuri şi blocuri înalte de locuințe muncitoreşti, construite în liniile sobre ale arhitecturii germane de la începutul secolului XX, mohorâte, pustii, cu ferestrele întunecate, adevărate „cazărmi de locuit", cum erau numite în epocă.

În tabloul de mari dimensiuni *Femeie citind* (90 x 70 cm), realizat în anul 1920 (il.137), una dintre puținele lucrări ale artistului care se află în patrimoniul românesc (alături de *Cale ferată*), în colțul din stânga sus, este redată o imagine surprinzătoare a oraşului, care se vede prin fereastra deschisă, pe care personajul feminin o ignoră, fiind aşezat cu spatele spre lumea exterioară. Peisajul citadin pictat în tuşe cubo-futuriste, ca de altfel, întregul tablou, cuprinde o casă tradițională şi blocuri înalte de locuințe, schematic trasate, în liniile arhitecturii moderne; cerul este senin, singura pată de albastru de pe întreaga suprafață a tabloului, iar peisajul pare a se prelungi pe ramă, în partea stângă a compoziției.

Din perioada activității sale în cadrul grupării Novembergruppe datează tabloul *Brücke* (*Podul*, il.138), realizat în anul 1921, publicat şi în revista „Integral"[230]; în centrul compoziției, cele două brațe ale podului batant sunt ridicate pentru a face loc unei ambarcațiuni cu pânze; peisajul urban, format din casele de pe cele două maluri opuse, capătă o înfățişare neobişnuită, prin prezența podului, surprins în poziție ridicată. Deşi scara oraşului nu se ridică la cote înalte, înălțimea brațelor podului îi conferă o alură elansată, atribuindu-i, totodată, şi un caracter modern mai pregnant; la aceasta contribuie și renunțarea la împărțirea pânzei în carouri, preferându-se împărțirea în fâşii dreptunghiulare verticale, pe toată înălțimea compoziției. Dominația culorii albastre, care sugerează atât apa, cât şi cerul, se prelungeşte în părțile laterale şi în partea inferioară a ramei tabloului; casele, pontoanele, podul şi ambarcațiunea cu pânze, redate în tonuri diferite de brun, de la cafeniu-deschis, la maro-roşcat, până la maro închis, constituie un centru de stabilitate al peisajului urban. Cromatica monotonă, dar uniform atribuită pe întreaga suprafață a tabloului, sugerează dinamismul mişcării din centrul compoziției, a podului şi a ambarcațiunii, în contrast cu peisajul static, al caselor, din părțile laterale.

Din repetatele sejururi ale artistului pe insula Helgoland au rezultat o serie de tablouri reprezentând pitoreasca stațiune balneară, precum şi mai multe studii asupra străzilor din această localitate, lucrări în care stilul lui Arthur

Segal a evoluat spre abstractizare. Denumirea celei mai îndepărtate insule germane din Marea Nordului, cu o suprafață extrem de redusă, dar cu peisaje neașteptate, cu faleze înalte şi abrupte şi cu vestigii arheologice impresionante, s-ar traduce „pământul sfânt"; destinație simbolică, cu multiple semnificații, insulă în mijlocul mării, tărâm biblic, loc încărcat de istorie, Helgoland a constituit pentru artistul avangardist un izvor nesecat de inspirație.

Tabloul *Helgoland* (il. 139), de dimensiuni impresionante (118 x 148 cm), realizat în anul 1923, reprezintă o vedere de ansamblu asupra insulei; artistul şi-a pus deja în valoare toate ideile sale originale asupra picturii: suprafața pânzei este împărțită în pătrate egale, rama este inclusă în compoziția tabloului, fiecare carou pictat are aceeaşi însemnătate cu celelalte, lumina răsare din mai multe puncte, creând efecte prismatice asupra întregului peisaj urban. Ca şi în alte cazuri, Arthur Segal a transpus imaginea unei cărți poştale, într-o pictură abstractă, învăluită într-o lumină ireală; vapoarele care înconjoară insula, determinându-i conturul minuscul, partea construită, care depăşeşte cu puțin verticala mediană a tabloului, falezele abrupte, zona verde din planul îndepărtat reconstituie cu multă fidelitate modelul existent; artistul şi-a pus în practică teoria echivalențelor folosind culorile specifice insulei, pe care le-a aplicat, ca într-un plan topografic, în casetele respective: astfel, culoarea roşu-brun, utilizată pentru redarea rocilor din care sunt constituite falezele abrupte care înconjoară insula, din partea centrală a compoziției, culoarea maronie pentru clădirile din zona veche a localității, dispusă în terase, ori culoarea verde folosită pentru suprafața încă neconstruită a insulei, din planul îndepărtat[231].

Într-o altă reprezentare a aceleiaşi insule, în tabloul *Komposition Helgoland* (*Compoziție Helgoland*, il. 140), realizat în perioada 1923-1925, gradul de abstractizare determină dispariția oricărui reper specific insulei; structura stelară a reprezentării sale trădează o apropiere de arta lui Mondrian sau de lucrările suprematiste ale lui Kazimir Malevitch. Inventivitatea şi virtuozitatea picturală de care a dat dovadă Arthur Segal era fără limite; din teoria sintezei dintre formă, lumină şi culoare, pe care a susținut-o mereu, s-au născut variațiuni din ce în ce mai abstracte, care au ocolit orice formă de monotonie.

Încă de la primele sale peisaje citadine, artistul a fost atras de reprezentarea străzii, ca element fundamental al topografiei oraşului. De la marile bulevarde, redate în pictura sa figurativă, până la realizarea străzilor prismatice, evoluția stilului segalian a parcurs acelaşi drum cunoscut.

Seria de *Străzi* din Helgoland, realizată în aceeaşi perioadă cu tablourile care reprezentau insula şi stațiunea balneară din Marea Nordului, venea în continuarea unor studii mai vechi asupra acestui element component esențial al peisajului citadin. Încă din 1918-1919, Arthur Segal era preocupat

de redarea, într-o formă geometrică sublimată, a structurii complexe a unei străzi. Atât în tabloul *Strasse mit drei Personen* (*Stradă cu trei persoane*), realizat în anul 1918, cât şi în linogravura *Strasse* (*Stradă*), realizată în anul 1919, succesiunea regulată a clădirilor, moderne, în primul caz, tradiționale, în cel de-al doilea, specifică oraşelor germane au suscitat atenția pictorului, ca şi variația figurativă realizată de trama stradală, la întâlnirea cu alte elemente ale peisajului urban (poduri, pasarele etc.).

Tabloul *Strasse auf Helgoland I* (*Stradă din Helgoland I*, il.141), realizat în anul 1924, relua imaginea clădirilor care se succed, de-a lungul unei străzi, adaptată la stilul pictorului din acea perioadă. Fondul luminos al nuanțelor de ocru, folosirea culorilor primare, roşu, albastru şi galben, ca un rapel la specificul insulei, la care se mai adaugă şi câteva pete de verde-închis, conferă peisajului urban format din case tradiționale un aer tihnit, patriarhal, liniştitor; strada, care se conturează cu fermitate, pare că iese din ramă şi că se prelungeşte la nesfârşit. În tabloul *Prismatiche Strasse* (*Stradă prismatică*, il. 142), realizat în anul 1925, pictorul ajungea, ca şi în cazul altor lucrări referitoare la Helgoland, la o abstractizare geometrică apropiată de suprematismul rus, unde, pe lângă culorile primare, erau folosite, cu generozitate, tuşe groase de negru, străbătute de linii delicate verzi. Personajul feminin, îmbrăcat în straie tradiționale, asista neputincios la transformarea radicală a peisajului urban, care nu mai avea nimic în comun cu strada patriarhală din tabloul precedent.

Cu atât mai surprinzătoare pare reprezentarea străzii unde locuia artistul la Charlottenburg, astăzi un cartier al Berlinului, realizată în anul 1924, într-o manieră pointilistă, din tabloul *Dernburgstrasse* (*Strada Dernburg*, il.143). Atmosfera halucinantă a străzii largi, mărginite de volumele estompate ale clădirilor, este inundată de lumină şi de culoare; predomină galbenul, alături de celelalte două culori primare, roşul şi albastrul şi de verde. Chioşcul de ziare din centrul compoziției, împodobit, ca un copac, cu crengi multicolore, precum şi siluetele fantomatice ale celor trei pietoni, sunt desprinse, mai degrabă din imaginația artistului, care evadase puțin din peisajele urbane abstracte pe care le picta în acea vreme; de altfel, pictorul afirmase, într-o scrisoare adresată filozofului şi scriitorului german Salomon Friedlaender că „realitatea este fantasma oricărei minți”[232] .

În tabloul *Zeppelin über Chicago* (*Zeppelin deasupra oraşului Chicago*, il. 146), conceput în anul 1929, Arthur Segal îşi extindea viziunea asupra oraşului modern, realizând imaginea metropolei americane, cu pădurea de zgârie-nori în centru, şoselele şi podurile suspendate, iar spre margine clădirile mai vechi, care ieşeau din cadru; nu era o vedere aeriană asupra oraşului,

ci, mai degrabă, o reprezentare după o carte poştală, o modalitate la care artistul recurgea destul de des.

În fine, una dintre primele materializări ale stilului adoptat de Arthur Segal la începutul deceniului al patrulea al secolului trecut, *noul naturalism*, după cum l-a numit el însuşi, o constituie tabloul *Avignon* (il. 144), realizat în anul 1930. După o călătorie în sudul Franței, în vara anului 1929, artistul părăsea tehnica geometrizant-abstractă a picturilor sale şi adopta o reprezentare „naturalistă", care se apropia de pictura suprarealistă. În această lucrare, Arthur Segal nu a abandonat încă împărțirea în pătrate egale a suprafeței tabloului şi nici rama pictată, însă abordarea temei urbane şi reprezentarea ei era complet diferită. Prin plasarea unui fragment din castel şi a celebrului pod de la Avignon în centrul compoziției, se inducea impresia că se reproduce un peisaj real, însă estomparea contururilor, elementele fantastice din planul îndepărtat, unde picioare uriaşe de piatră ies din apă, fără să susțină vreun pod, lumina misterioasă şi difuză care învăluia întreg tabloul sugerau, mai degrabă, apropierea artistului de suprarealismul pe care îl cunoscuse cu ocazia călătoriei în Franța.

Această sumară incursiune în peisajul citadin al lui Arthur Segal dovedeşte importanța pe care artistul a acordat-o acestui subiect. Abordat în toate perioadele creației sale, peisajul citadin segalian constituie o mărturie asupra tuturor metamorfozelor sale stilistice, de la pointilismul începutului de drum, la trecerea prin toate curentele avangardiste, expresionismul, cubo-futurismul, expresionismul abstract, suprematismul şi chiar suprarealismul. Un artist special al avangardei, prea puțin cunoscut în țara sa natală, o prezență elegantă şi discretă pe simezele europene, Arthur Segal a străbătut cu multă trudă şi modestie drumul chinuitor al artei sale, reuşind, întotdeauna, să iasă din monotonie şi din anonimat.

TRĂSĂTURI ALE ORAŞULUI MODERN ÎN OPERA NOII GENERAŢII DE AVANGARDIŞTI ROMÂNI

Odată cu prima expoziție internațională a avangardei româneşti din decembrie 1924, revista „Contimporanul" şi-a pierdut întâietatea în mişcarea de avangardă, rolul său fiind preluat de noi publicații, editate de o nouă generație, mai tânără, de artişti; astfel, revista „75HP", apărută într-un număr unic, în luna octombrie 1924, care a marcat o cotitură decisivă, pe care am subliniat-o, la momentul respectiv, a fost continuată de revista „Punct", apărută în 16 numere, din noiembrie 1924, până în martie 1925.

Elemente constructiviste şi dadaiste în imaginea oraşului conturată în revista „Punct"

Tinerii artişti care activau în cadrul acestor publicații reprezentau o nouă generație de avangardişti, de acelaşi rang, în limitele spațiului românesc, cu cel de-al doilea val al avangardei cehe, de exemplu, grupați în jurul Devětsil sau cu tinerii artişti din cercul lui André Breton, la Paris. Colaborarea dintre poeți şi pictori a fost o constantă în avangarda română, ca şi în avangardele altor țări europene; s-ar putea realiza anumite alianțe spirituale între diferiți artişti care au dominat noua etapă din mişcarea de avangardă românească, în funcție de temperamentul artistic, de afinitățile culturale şi de stilul particular al fiecăruia dintre aceştia; astfel, alături de cuplul Ion Vinea – Marcel Iancu, care au întemeiat, prin trăinicia relației lor spirituale, gruparea „Contimporanul", se poate vorbi şi de alte cupluri artistice, Ilarie Voronca – Victor Brauner sau Ilarie Voronca – Stephan Roll, care au avut, la rândul lor, o importanță covârşitoare în activitatea artistică a celui de-al doilea val al avangardei româneşti, unde subiectul citadin a continuat să dețină o poziție preeminentă.

Unii dintre ei fuseseră formați într-o metropolă modernă, cum era cazul lui M.H. Maxy, care studiase la Berlin, alții se stabiliseră definitiv, în anii 1920, la Paris, precum B. Fundoianu, alții, precum Ilarie Voronca sau Victor Brauner, făceau dese călătorii în capitala franceză, până la stabilirea definitivă, bucurându-se de o deschidere mai largă asupra mişcărilor de avangardă europene; iar cei rămaşi acasă, trăiau ei înşişi într-un oraş în plină efervescență şi dezvoltare, după încheierea primului război mondial şi după marea Unire, în urma căreia Bucureştiul devenise capitala țării reîntregite. De aceea, în creația noii generații de avangardişti români, peisajul citadin era conturat într-un nou limbaj poetic şi plastic; tematica urbană şi recuzita de termeni citadini din revista „75 HP" s-au prelungit şi în creațiile ulterioare, ocupând un loc central, cel puțin în poeziile lui Ilarie Voronca şi ale lui Stephan Roll, dar şi în desenele lui Victor Brauner şi ale lui M.H. Maxy din revistele „Punct" şi, mai ales, „Integral".

În structurarea noilor imagini poetice care au redat aspecte ale oraşului modern, un rol important credem că l-a avut manifestul lui Karel Teige, *Baza noastră şi calea noastră*, amintit deja, alături de influențe dadaiste provenite direct din poezia lui Tristan Tzara şi de elemente proprii dinamismului urban futurist.

Textul programatic *Baza noastră şi calea noastră*, conceput de artistul ceh la începutul anului 1924 şi publicat nouă luni mai târziu, în luna septembrie, în revista *Pásmo* era cunoscut tinerilor artişti români direct de la sursă. Publicația secțiunii din Brno a grupării Devětsil, *Pásmo*, care ajungea cu regularitate la Bucureşti, la redacția „Contimporanului", în paginile căruia i se făceau reclame elogioase[233], punea în valoare dubla semnificație a termenului „pásmo" din limba cehă, pe de-o parte aceea de „zonă", sugerând titlul binecunoscutei poezii a lui Guillaume Apollinaire şi, pe de altă parte, de „peliculă de film".

Deşi nici în acest text, nici în manifestul *Poetismului,* Karel Teige nu folosea încă termenul de constructivism (pe care l-a introdus abia în anul 1925), conturarea noului spirit care caracteriza societatea modernă din acea perioadă era mai mult decât transparentă. Făcând elogiul „universului liniei drepte" şi „oraşelor geometrice", americane, care contrastau cu „planurile pitoreşti şi labirintice ale oraşelor medievale europene", artistul ceh venea în întâmpinarea năzuințelor tinerilor artişti români: „Aceste oraşe geometrice cu melodiile nocturne ale reclamelor luminoase «vorbesc despre eroism dintr-un punct de vedere american». Aceste oraşe sunt patria însăşi a noii frumuseți vitale, dinamice şi sută la sută moderne"[234]. În opinia sa, reconstruirea oraşelor europene distruse de războaie se impunea cu necesitate şi trebuia făcută nu printr-o restaurare, ci prin înălțarea unor clădiri noi, simboluri ale

frumuseții moderne: „A construi presupune un efort colectiv, un efort colectiv implică o disciplină. A construi nu înseamnă a te supune unei situații date, ci a o transforma. O activitate, nu pasivitate. Trebuie create noi tipuri, noi standarde, noi convenții”[235]. Metropola cu bulevarde drepte şi largi, cu cinematografe, oraşul din beton, univers al naturii artificiale, „mai bogată şi mai variată decât natura adevărată”[236], în care „arta industrială împinsă până la cel mai înalt grad de perfecțiune” a creat „obiecte standardizate de folosință cotidiană, automobile, ascensoare”[237] au intrat, treptat, şi în poezia citadină a tinerilor scriitori români de avangardă.

În opinia artistului ceh, „triumful metodei constructive, perceptibilă pretutindeni” care „reprezintă trăsătura fundamentală a vremii noastre”[238] ducea, în mod inevitabil, la moartea artei tradiționale; pictura se transforma în afişe şi reclame publicitare care, sub dominația „imperativului comercial, poate deveni o artă magnifică de propagandă în care epoca modernă se va recunoaşte mai bine decât în arta de expoziție”[239]; realizate din componente noi (vopsele, fotografii, litografii), luminate şi în continuă mişcare, „la colțurile străzilor, pe fațadele golaşe ale clădirilor, în mijlocul pulsațiilor cotidiene, se etalează afişele metropolei, care sunt cele mai frumoase manifestări ale forței plastice ale prezentului”[240]. Arta fotografică şi cinematografia exprimau, de asemenea, în viziunea artistului ceh, cel mai bine „epopeea vertiginoasă a vieții”: „Trăim într-un secol în care optica, ştiința luminii, a devenit ştiința miracolelor, iar arta cinematografică ce s-a născut din ea este un miracol în sine”[241]. Iar poemul, „adevărat refugiu al sensibilității moderne şi cea mai pură expresie a sa, debarasat de «conținut», de aluviunile epice şi ideologice”, devenea „produsul unei acrobații spirituale”[242].

În continuare se va vedea cum toate aceste teorii constructiviste enunțate de Karel Teige în textul programatic *Baza noastră şi calea noastră* se vor regăsi în poezia citadină a tinerilor scriitori români de avangardă, în perioada 1924-1928, când, odată cu apariția revistei „unu”, aceştia vor intra, unul câte unul, în zona de influență a suprarealismului.

Noua imagine a oraşului, conturată în linii ferme şi prin exprimări laconice, într-o serie de poeme cu titluri care trimiteau, mai degrabă, la experimente din laboratoarele de chimie (*Cloroform*, *Distilări*, *Ficat alb*) sau la viziuni cinematografice (*Film*, *Ecran*), publicate într-un răstimp de câteva luni, între noiembrie 1924 şi februarie 1925, de cele mai multe ori în tandem, de Ilarie Voronca şi Stephan Roll, s-au transformat, treptat, în reflectări poetice ale realităților unei metropole moderne.

Este interesant de semnalat faptul că Ilarie Voronca, dar şi Stephan Roll şi-au adunat mult mai târziu, în volum, poeziile citadine din această perioadă;

primul le-a publicat în volumul liliput, puțin mai mare decât o carte de vizită, *Invitație la bal*, abia în anul 1931, după ce mai tipărise încă patru volume (*Colomba*, 1927, *Ulise*, 1928, *Plante şi animale. Terase* şi *Brățara nopților*, 1929 şi *Zodiac*, 1930), lăsând la o parte cele trei poezii din seria *Semnalizări;* în ceea ce-l priveşte pe Stephan Roll, care, în epocă, nu a publicat decât un singur volum de versuri avangardiste, anume *Poeme în aer liber* (1929), abia în ediția din anul 1968 a plasat poeziile sale citadine din anii 1924-1925 în capitolul *Întoarse din drum*, efectuând numeroase modificări ale textelor originare.

Limbajul abstract al oraşului modern, compus dintr-un vocabular poliglot, era decriptat, prin „distilări" succesive, de poetul Stephan Roll, care surprindea aspecte ale peisajului citadin modern în combinații inedite: „Felinar plimbă la braț cu ceai dansant în prezervativ vocal eşire în caz de incendiu şi un înger consumă cauciuc în prolog cross-country-ul patriotic" (*Ficat alb*[243]); imaginea unui bulevard aglomerat, zgomotos şi puternic iluminat, din inima Bucureştiului, inspira poetului imaginea unei procesiuni de măşti, care defila în ritmul trompetelor „de lână pură", în lumina difuză a lămpilor electrice: „linia inimii conduce / spre alfabetul transurban de măşti / nervul chimic filtrează mingi / prin semnele criptice / ale Bulevardului Elisabeta / audiția trompetei de lână pură / în timp s-au înfipt 11 ace cu gămălie / în arborescență becuri pun numai cifre de aburi" (*Distilări*[244]); altundeva, stelele se reflectau pe asfaltul umezit de ploaie, în lumina estompată a farurilor: „Stelele şi-au înfipt degetele în ochi, corecturi de asfalt; / [...] Sub ferestre Ford-uri au epuizat faruri / se învălure apa ceasului vânăt de humă" (*Domino*[245]); atunci când poetul îşi amintea de imaginea iubitei, el devenea nostalgic şi rememora vremurile tihnite, când oraşul îmbrăca haine de iarnă, sugerând peisaje lapone înzăpezite, cu „cirezi cioplite de reni" sau evocând duminicile „de tinctură de iod", cu „infuzii de ceai", băute la adăpostul „teracotelor": „În scoarță vioara / prin lotuşi de untdelemn elin, / descinde din zăvor de cifră invulnerabilă / cântecul de platină chirilică / pentru oraşul cu şoşoni de muselin. / Când zăpezea ca într-un inel de Vladivostok / streşini au țesut swetere englezeşti / serpentină fără efect / lună de bumbac" (*Relief*[246]).

La rândul său, Ilarie Voronca contura polurile de interes ale oraşului modern, din perspectiva vârstei sale: „În suburbie cinematograf şi bordel iată / geometria oraşului logaritm stelar vals / Pe fire electrice soneria Europei țipând fals / Luntre şi pasăre de azur viziune descuiată" (*Cloroform* [247]). În seria de trei poezii *Semnalizări*, dintre care două sunt datate „1922", oraşul dobândea proporțiile unei metropole moderne, cu vădite influențe din poezia lui Tristan Tzara, dar cu imagistica abundentă proprie tânărului poet român.

Explozia de lumini a felinarelor electrice, strălucirea incendiară a cinematografelor, aspectul de latex al cerului confereau peisajului citadin o dimensiune artificială şi abstractă: „Pian lent, cerul de gutapercă uite viziune atrofiată / cinematograf incendiat, abecedar abstract, calendar. / Peste pod ca o nucă de cocos s-a spart o lumină, far / la fiecare stâlp o stea ca un nod de cravată" (*Semnalizări*[248]). Imaginea diurnă a metropolei moderne („corul afişelor", ascensor, firmele „care vorbesc cu glas tare") şi personajele sale (dactilografe, oberchelneri, saltimbanci) contrastau cu „fiorul vesperal" al amurgului, când „stăruie promenarea terestră a caselor" cu „cenuşă în păr", iar „în parcul comunal băncile şi-au pus surdină". Realitatea urbană era surprinsă cu multă ironie, metropola reprezentând mai mult o aspiraţie a poetului, contrazisă însă de aspectul încă patriarhal al oraşului: „Ascultă pulsul bulevardelor şi motor zvâcnind – inimă citadină, / la barieră sălciile ţi-au ieşit ca gâşte în drum"; dar imaginaţia poetului nu se lăsa intimidată şi schiţa „un oraş volatilizat", deasupra căruia „luna şi-a plimbat faetonul cu lapte", unde „strigătul fabricii" coexista cu clopotele care „îşi bat capul de pereţi" şi unde, în dimineaţa care „se apropie în pas gimnastic VITEZĂ / [...] Toţi pomii fac gimnastică suedeză"[249]. Într-o altă poezie cu acelaşi titlu, *Semnalizări*, datată tot „1922", întreg oraşul era în sărbătoare şi îşi etala, în cântec şi dans, noile modalităţi de divertisment şi de socializare; acestea nu aveau încă un corespondent în limba română şi de aceea se foloseau neologisme anglo-saxone: „Meeting, music-hall, vermut amurgul, calculează / exponentul stelelor dancing, gândul hialin Simplon" (*Semnalizări* II[250]); metropola se distra în ritmuri de tango şi foxtrot, bulevardele erau „în voce", întreg oraşul „vibrează diapazon", becurile se spărgeau, iar vitrinele sufereau de miopie. Limbajul administrativ era aplicat astrelor, arborilor şi formelor geometrice perfecte, precum cercul, obţinându-se expresii metaforice inedite: „serviciul municipal, nervul capital cerc deplin" sau „cerul conform cu legea timbrelor înstelat", ori „prin fiorul coroanelor taxele de înregistrare nemotivate"; atmosfera de perdiţie totală culmina cu acceptarea sinuciderii, a câştigurilor nemeritate: „Funcţionarism vibrează diapazon oraşul permisă / sinuciderea BANI / toată noaptea vântul a tăiat frunză câinilor, medicament arătare / curând străzile se vor bate cap în cap prin urmare / cordon reciproc arborii îşi urează «La mulţi ani!»"[251].

În acelaşi număr al revistei „Punct", Stephan Roll publica poezia *Stil*, în care descria şi el atmosfera de sărbătoare care se abătuse asupra oraşului „cu profil ca-n occident", referindu-se în mod direct la poetul Ilarie Voronca; de altfel, publicarea poeziilor în tandem, pe aceeaşi pagină, avea să devină o obişnuinţă la cei doi poeţi, până la fuzionarea revistei „Punct" cu revista „Contimporanul". Oraşul occidental modern, în viziunea lui Stephan Roll, era

conturat în liniile precise ale unei gravuri, unde tramvaiele, cinematografele şi reclamele stăteau la loc de cinste, iar gazul metan, betonul şi azbestul deveniseră elemente obişnuite ale civilizaţiei citadine; viaţa culturală era reprezentată de „vernisajul lunii", de multitudinea de publicaţii şi de concerte; acordurile muzicale care inundau oraşul erau fie exotice, de bayadere şi de tango, fie romantice, de „goarne de glicerină" şi de lăute, fie ultra-activiste, puternice „cântece în granit": „Oraş purtat ca un desemn / prevestit cu cădelniţe de gaz metan / cu profil ca-n occident / oraş cu Ilarie Voronca / cu tiraj şi Cinema-Reclam / vânt ţi-a precizat / tango şi absent cabaret / în ploaia cu consonantele de pâslă" (*Stil* [252]).

Elementele definitorii ale peisajului industrial modern (antrepozite, vagoane) se transformau, în timpul nopţii, într-un organism fantastic, care înmagazina întreaga durere a oraşului şi care resimţea alienarea şi resemnarea sufletelor însingurate: „Antrepozit lăuntric, mădular astral, danţ trist / în arpegiul vagoanelor bemoli lunari, arc stingher / noapte: umbra cetăţii toată svârlită peste cer / pentru conştiinţa oraşului ţignal de gardist. / Priveşti conjunctivita fereştilor fapt divers / pod nechezând lacrimi în gunoi suflet de închiriat / dureros în vărgarea străzilor pas şi steag sângerat / peste casele de piatră sbor pierdut gând şters" (*Semnalizări III* [253]). În seria celor trei poezii *Semnalizări*, percepţia poetului Ilarie Voronca asupra oraşului modern a urmat o traiectorie cunoscută în lirica de avangardă europeană: de la dinamismul şi strălucirea metropolei atotputernice, din prima poezie, se descriau mercantilismul, consumismul şi decăderea morală, în cea de-a doua poezie, pentru a se ajunge, în cele din urmă, la tristeţea, durerea şi înstrăinarea resimţite într-un mare oraş, din ultima poezie.

Sentimentul urban şi spiritul citadin erau atât de puternice în acea perioadă, încât deveniseră o efigie a noilor aspiraţii artistice. Până şi sculpturilor brâncuşiene, abstracte şi îndepărtate de tumultul cetăţii, li se găseau rădăcini adânci în sfera metropolei moderne; în numărul închinat lui George Brâncuşi de revista „Contimporanul", în primul său articol dedicat sculptorului şi unul dintre primele articole scrise la noi în ţară despre artistul din Impasse Ronsin[254], Milița Pătraşcu, fosta lui elevă, ea însăşi o artistă modernă de mare talent, sublinia, în mod surprinzător, originile citadine ale artei brâncuşiene, precum şi afinităţile lui cu realităţile metropolei moderne, trăsături puţin cunoscute şi aproape niciodată vehiculate, ale maestrului său: „Suntem departe de atelierul lui Brâncuşi unde operele lui strălucesc lumina lor misterioasă. E în acel Paris al cărui ritm l-a înţeles, nu ca cei ce l-au îmblânzit sau l-au întrebuinţat pentru a-i fi privighetoarea care cântă numai pentru sine. El, Brâncuşi, a ştiut doar să-şi deschidă larg tânăra şi extraordinara lui sensibilitate şi a face *să răsune în ritm cu cetatea* ciocanul său de pietrar. *S-a pătruns*

de urbanismul contimporan; şi această *hydră splendidă şi multicoloră care e Oraşul* i s-a ivit ca unic stimulent de forțe creatoare”[255].

Un poem mai puțin obişnuit, datat „1922”, era închinat de Stephan Roll oraşului industrializat modern şi muncitorilor care trudesc la dezvoltarea cetății; în poezia *Cetate*, elementele futuriste se împleteau cu cele constructiviste, generând o viziune apocaliptică asupra oraşului, surprins în efervescența activităților industriale, administrative, sportive şi culturale, cum nu mai exista alta în poezia română de avangardă: „În ecou vast difuzări de încinse ferării / pe nări desfăşurat cântec vertebre de bitum / rabotnicii sculptați în panoplii de scrum / şi repercutări fabrici, ascensor, clădării. / [...] în tine cetate scăpărăm vehement / şi tu fiecăruia izbeşti amnarul muşchiului sevos”[256]. Trăsăturile metropolei industrializate cobora parcă din preceptele futuriste ale anilor ‚20, întărite de teoriile constructiviste: „circuit de fire electrogene noi siluete de furnale / oraş cu uzine şi oțelării zdrumicate-n dinți / teren cu antrenări de rugby, oraş cuburi şi cu zimți / cu savoarea canalurilor fetide şi vulcani în salt”[257]. Muncitorii aveau siluete sculpturale, iar gesturile lor erau biblice; cu obrajii „desemnați în unsori”, „îmbuibați” în „cişmelele de păcură şi ulei”, „arhanghelii în salopete cântă Internaționale / Cristos cu târnăcoape despică lignit / Cristos aureolat cu vine congestionate – ovale / cuptoarele l-au rumenit / Cristos vibrează intens – Cristos încetățenit”[258]. Bulevarde aglomerate, feeric luminate şi intens circulate, cinematografe, sporting-cluburi, fabrici, locomotive care părăseau în zgomot asurzitor gările constituiau realități ale metropolei moderne, care, în viziunea poetului, căpătau proporții cosmice: „Oraş cu stindarde – gazetele / soarele-şi împleteşte creţin pletele / amurg volatilizat în cifre de zgură / bulevarde cu automobilele pe gură / se deschid cinematografele sporting-cluburile / fabricile-şi desfac părul țignalele. / Şi populăm bulevardele tăiate cu noi / cu becuri în torente de volți / şi aluminium lichefiat. / [...] Locomotive pleacă magnetizând aritmetic vagoanele / o mie de locomotive vin aplaudând”[259]. Apartenența poetului la viața trepidantă a oraşului a constituit o trăsătură emblematică a întregii generații de artişti de avangardă; în cultura română aceasta era cu atât mai importantă cu cât desprinderea de peisajul tradițional rural era evidentă, iar opțiunea pentru peisajul urban şi pentru cultura citadină modernă era irevocabilă: „cetate răvăşeşte-ți jazz-urile / noi suntem pectoralii tăi / satură-te”[260].

În acelaşi timp, M.H. Maxy aducea în prim-planul creației sale figurile la fel de hotărâte ale muncitorilor, surprinşi la locul de muncă. Atât în tabloul *Muncitori forestieri*, cât şi în *Cotele apelor Dunării*, realizate în anul 1926, activitatea personajelor ocupa planul central al pânzelor; lucrătorii, redați

numai din spate sau din profil, nu erau importanți decât ca forță de muncă, ei reprezentând doar niște rotițe în angrenajul mai general al producției.

Astfel, în tabloul *Cotele apelor Dunării* (il. 145), atmosfera tehnicizantă din fundal contrastează cu activitatea celor doi lucrători, văzută dintr-o perspectivă mai degrabă domestică. Zidurile halelor industriale din planul îndepărtat, vagonetții, barăcile din lemn, care conturează decorul unui port industrial, ca şi nava uriaşă pe care se profilează silueta unui automobil decapotabil, desenat cu o voluptate a detaliului, reduc la absurd spațiul îngust în care lucrează cele două personaje, unul redat din profil, cu semnalmentele şi vestimentația tradițională unui tătar, care măsoară adâncimea apei, iar celălalt, aşezat la o masă, cu spatele la privitor, îmbrăcat într-o uniformă albastră, care notează cotele Dunării, aduse la cunoştință, cu cifre de-o şchioapă: „175”; fața de masă cadrilată şi sifonul aduc un aer de intimitate domestică locului de muncă, dar prezența inexplicabilă a plantei din ghiveci, de dimensiuni impresionante, care se înalță pe verticala aproape centrală a compoziției, făcând legătura între spațiul de lucru al celor două personaje şi spațiul industrial exterior, atribuie întregului tablou o dimensiune absurdă. Focalizarea imaginii în cadrul oval, care poate sugera un hublou, dar şi un obiectiv fotografic, surprinde, într-o manieră foarte concentrată, un aspect cotidian din activitatea portuară, subliniind caracterul static, de rutină, al activității de supraveghere a cotelor fluviale. De altfel, evidențierea unor aspecte tradiționale, cum ar fi, în acest tablou, măsurătoarea manuală a înălțimii apelor fluviale, executată de angajatul tătar şi notată în registru de celălalt personaj masculin, proiectată, prin contrast, pe imaginea copleşitoare a civilizației moderne (nava, automobilul, construcțiile portuare) constituie o trăsătură caracteristică a artei lui M.H. Maxy, care avea să revină în alte tablouri, precum *Piața Sf. Gheorghe în cârje* (il. 207), unde în centrul compoziției se afla o casă tradițională, victimă a modernizării şi sistematizării oraşului.

Revenind la poezie, o altă modalitate de reprezentare a peisajului citadin a constituit-o viziunea cinematografică asupra oraşului; Ilarie Voronca şi Stephan Roll au publicat, pe aceeaşi pagină a revistei „Punct”, două poezii în care scenele urbane erau redate într-o derulare secvențială, apropiată de tehnica artei cinematografice. Analogiile vizuale neaşteptate, precum şi renunțarea la detaliile descriptive, în favoarea unei imagini generale, percutante prin ineditul ei, constituia o altă viziune a lui Ilarie Voronca asupra oraşului: „trenul politicos a jucat foot-bal / aici oraşul s-a deschis ca un porte-cigarettes. // Pe trotuar târziu becuri îşi fac de cap / magnetic podul peste case înodat / îngeri trec prin reumatism colorat / cheamă glasul în moloz VA URMA” (*Pian* [261]). Stephan Roll trasa, la rândul său, un oraş de mucava, aşa cum

apărea pe platoul de filmare; neologismele, mai ales cele anglo-saxone, erau, de cele mai multe ori, greşit dactilografiate, semn că nu erau încă bine fixate în limbajul curent; alteori, ele erau folosite cu ironie, precum „West-Sud", în poezia lui Stephan Roll; enunțurile erau laconice şi ferme, imaginea de ansamblu era formată dint-o acumulare secvențială de afirmații absurde: „Pe coridoare occidentul bântuie clandestin şi mat / oraş cu ochelari americani de baga / felinarele respiră mucava / vântul a băut spirt denaturat. // Compoziție unanimă, patinaj imobil şi bar. / Casele sar de bucurie spre West-Sud. / fabrici fumează țigări Huyfcar, / cerul a scos bube de lapte crud" (*Film* [262]).

Într-un desen publicat în revista „Integral" (il.147), câteva săptămâni mai târziu, M.H. Maxy a redat imaginea acestui oraş, conturat, până atunci, doar prin cuvinte. Fragmente de *buildinguri* înalte, jumătate din portretul unei femei, cu trăsături care îi trădează ocupația, pe obrazul căreia scrie „BAR", silueta unui bărbat, care poate fi coşar, muzicant ori saltimbanc, oricum, viitoare personaje din tablourile artistului, care transportă, de-a valma, acoperişuri de case, trompete, scări, porți de fotbal, în fine, tot arsenalul de elemente care apăreau şi în poeziile citadine din acea perioadă, organizate într-un perfect echilibru compozițional[263].

O altă reprezentare a peisajului citadin, realizată, de asemenea, în tandem, pe aceeaşi pagină a revistei „Punct" de Ilarie Voronca şi Stephan Roll, era o imagine mecanicizată, robotizată, a oraşului, alcătuit din arce, *tire-bouchoane*, elastice, afişaje Morse, care „scârțâie ca uşile la interval" şi care avea, în loc de inimă, „un tren subteran"; rezultatul era grotesc, iar aluzia la înfățişarea unui ciclop îi potența hidoşenia: „Ținutul are un singur ochi lângă trotuar / Ca jurnale vitrinele s-au deschis în cartier / [...] Pneumatic oraşul cu cicatrice în surâs" (Ilarie Voronca, *Oval*[264]). Stephan Roll îşi plasa oraşul-mecanic într-un decor astral la fel de tehnologizant, realizând o analogie extrem de sugestivă între peisajul metropolei moderne şi maşina de scris germană marca „Yost", la fel de modernă, care dădea şi titlul acestui poem: „Prin lume soneriile planetelor. / Arcurile înserării atrofiază nervii optici. / Noaptea vine cu elastic lângă afişajul Mosse" (*Yost* [265]); chiar dacă referința la motivele florale de pe lăzile de zestre ardeleneşti părea a readuce imaginea pe un teritoriu mai cunoscut, cel tradiționalal, spectacolul oraşului modern se dezlănțuia din nou, cu mai multă intensitate, de lumini, de zgomote, de claxoane, de tramvaie şi de avioane, într-un iureş vibrant, molipsitor, asemenea ritmului alert al unei dactilografe profesioniste: „Avion estetic, cerul înflorit cu lăzi braşoveneşti, / [...] secolul svârle monezi de eter // Sgomot în spirale prin frânghii / Fructe citadine s-au copt: becuri / Stelele au răsărit scolastic. // Prin memoria serii tramvai şi cointreau / [...] Pe asfalt audiție autografe de claxon / În inimă linie aeronautică Bucureşti-Paris

/ Vibrări hermafrodite dancing luna medy in Germeny // Oraşul pipăie creierii cartierelor / Pian evanghelic câmpul manevrează extensoare" (*Yost*[266]); mixajul elementelor naturale cu elementele construite, precum şi transformarea cosmosului într-un artefact constituia, de asemenea, o trăsătură importantă a scriiturii lui Stephan Roll din această perioadă.

Tendința de realizare a unui peisaj urban mecanicizat, ca replică a peisajului natural, proprie acestor din urmă poezii, s-a materializat şi în plastică, în desenele lui Victor Brauner şi Corneliu Michăilescu publicate în revista „Integral".

În gravura *Box*[267] (il. 148), Victor Brauner a realizat un angrenaj de bile, bare, roți dințate, ceasuri, *timere*, şuruburi şi piulițe, care țineau în captivitate cuplul de boxeri, ei înşişi nişte creaturi mecanice şi nu le dădea posibilitatea evadării, decât în urma unei lupte fizice.

La rândul său, Corneliu Michăilescu a redat o instalație din țevi şi rezervoare, amplasate pe un postament de cărămidă, manevrată de un personaj, văzut din profil, alcătuit din aceleaşi piese mecanice, pe care a intitulat-o „PLANETA"[268] (il. 149). Fie că realizările civilizației moderne îi cuceriseră în mod definitiv, fie că doreau să aducă în deriziune subiecte importante, cum făcuse Paul Citroën în desenul *Hollandia*, realizat în anul 1919, unde reda, în linii simple, un vas de WC, tot Corneliu Michăilescu a trasat, cu lux de amănunte, în lucrarea *La toaletă* (il. 150), o cabină modernă de WC, unde a reprezentat un nud feminin, alcătuit tot din piese mecanice, care, în timp ce ocupa poziția normală dintr-o toaletă, îşi aranja coafura, privindu-se într-o oglindă. Desenul meticulos, precum şi stilizarea savantă a tuturor detaliilor îl prefigura pe artistul atât de special de mai târziu[269].

O altă viziune asupra oraşului a conturat Stephan Roll, abordând latura sa geologică, minerală, apropiindu-se, din acest punct de vedere, de tablourile lui Max Ernst; la începutul anului 1925, când Roll a scris poezia *Sondă*, artistul german făcea parte din cercul dadaiştilor de la Paris, condus de Tristan Tzara şi pictase, în anul 1924, tabloul *Dadaville* (il. 68); seria sa de oraşe pietrificate avea s-o realizeze un deceniu mai târziu. În poezia lui Stephan Roll, elementele care compuneau peisajul citadin modern (bulevarde, cinematografe, tramvaie, trenuri de marfă) se contopeau în magma geologică originară: „Seară descinsă de la etaj cu trenurile de marfă / nervii semnalelor excită jass-ul geologic / mineral luna a intervenit inutil şi logic / pe gâtul bulevardului cinematografele eşarfă // drum vulcanizat vibrări pe cerul de cauciuc / tramway cabotin pe cablu dansator // identic arborii cu bani de zinc au sărit într-un picior"[270]. Referința la Citroën nu reprezenta, cum s-ar putea crede, o aluzie la marca de automobile ci, ca într-o altă poezie de Ilarie Voronca, la

artistul olandez Paul Citroën, apropiat şi el grupării dadaiste de la Paris, care realizase, în anul 1923, un colaj intitulat *Metropolis* (il. 62, 63), pe care se pare că tinerii avangardişti români îl cunoşteau: „tăcerea s-a răzimat de azilul comunal / Citroën patinează cu spontaneități și magnet / orice frază filtru de alcool violet / emancipat oraşul a țipat la arsenal”[271].

În fine, o ultimă reprezentare a oraşului realizată de Stephan Roll în paginile revistei „Punct” contura un peisaj citadin „organic”, în strânsă rezonanță cu anatomia corpului omenesc; organele umane aparțineau, deopotrivă, şi oraşului, care poseda, ca şi omul, puls, sânge, artere, nervi, creier, inimă, plămâni, muşchi: „În pieți centrale arteră cu metropole în spirală / simt telescop creierul şi precizia simplonului / audiția cartierului cu nervi coreografi / viziune în suflet jass-band în cabaret // viteza numără 19 kilometri pe minut / lumina a țipat chimic în laboratoarele inimii / plămân vibrant pentru etajul secolului / sângele-n trup ca sârmele-n beton” (*Capital* [272]); enumerarea elementelor care constituiau, de altfel, cele mai de preț realizări tehnologice ale civilizației citadine reprezenta, de fapt, „capitalul” metropolei moderne, invențiile tehnicii (telefonul, patefonul, ascensorul, avionul, trenul), pe de-o parte, artele frumoase (literatura, muzica, dansul, geometria, arta tiparului şi arhitectura), pe de altă parte: „combustibil alfabet oraş cu telefonii şi ascensor / dimineți botanice şi avionul fluierului de fier / clădirile sunt la ora de geometrie / paşii trenului sfărâmă sincopa epocii // ecoul pierde monede din buzunar în gările de Est / orchestra dansului cu traverse şi eter / pathefon puls din tipografii şi arhitecturi // citadini cu muşchi ca mine cu cocs / toate dimensiunile în metal şi cub / liceul planetelor trece lângă perfecția Occidentului”[273].

Remarcam faptul că în revista „Punct” poemele lui Ilarie Voronca şi ale lui Stephan Roll sunt întotdeauna scrise în tandem, având subiecte extrem de apropiate. O explicație poate fi mărturisirea lui Voronca, făcută, pe cale epistolară, prietenului său Geo Bogza, la 3 aprilie 1932, unde afirma că el a făcut singur revista şi că „l-a ajutat” pe Roll să compună versurile, ceea ce ar însemna că şi poemele lui Stephan Roll publicate în această revistă poartă contribuția lui Ilarie Voronca: „*Punct* însă l-am făcut eu în întregime şi numai din considerație pentru banii lui Calimachi i-am pus numele pe revistă. Roll [...] ştie bine că eu l-am montat, corupt, antrenat pe Calimachi şi mai ştie că: eu fiind certat – din cauză că poet – cu familia mea, n-am putut pune adresa direcției la mine – Calimachi voià şi mai puțin să o pună la el – şi am pus un om şi o adresă de paie, Bărăției 37, într-o vreme în care *Roll, fiind la primele lui poezii, îl ajutam eu să le scrie (asta e adevărat)*”[274].

Astfel, civilizația citadină care ocupase un loc central în unicul număr al revistei „75 HP”, din luna octombrie 1924, a continuat să dețină întâietatea şi

în paginile revistei „Punct”, unde, sub condeiul tinerilor poeți Ilarie Voronca şi Stephan Roll, au fost conturate noi viziuni urbane; metropola dinamică, zgomotoasă, feeric luminată sau oraşul industrial, oraşul butaforic sau oraşul mecanicist, oraşul mineral sau oraşul anatomic, au constituit tot atâtea reprezentări ale peisajelor citadine transpuse în poezie sau în artele plastice. Noua generație de artişti avangardişti îşi cucerise poziția mizând pe cultura urbană. Limbajul lor violent, cu neologisme împrumutate din diferite domenii, de cele mai multe ori provenind din vocabularul tehnic, folosite adesea cu ortografia originală sau greşit ortografiate, l-a revoltat pe Ion Vinea, care le-a dedicat un articol caustic, intitulat *Vorbe goale*: „Metro, metronom, mecanic, constructiv; nickel, express, radium, telefon, T.F.F., cablu ascensor, termometru, bitum, calcul, integral, vermouth, vitessă, passaport, radiator; arc voltaic, pneumatic, motor, alcool, turbină etc.”[275]; împrumutând ideile lui F.T. Marinetti, opinia patriarhului avangardei româneşti era aceea că revoluția lexicală nu putea înlocui o revoluție a sensibilității, în care consta, de fapt, adevărata transformare a artei de avangardă: „opinia curentă este aceea conform căreia numai prin folosirea unui vocabular de maistru dintr-o uzină, în loc de cuvinte în libertate, poți deveni poet modern ... Este o revoluție a lexicului. O concepție de calfă de frizer autodidact. Pe când o revoluție adevărată a sensibilității?”[276].

Pe de altă parte, Ilarie Voronca încerca să traseze o nouă „gramatică” a poeziei. Pentru el, cuvântul avea un rol abstract, „mai presus de înțelesul gramatical sau logic”, precum „culoarea sau linia în pictură”[277] şi o semnificație proprie, neînregistrată în dicționare, ca şi materialele folosite în artele plastice: „De altfel, e în adevăr penibilă necesitatea de a da fiecărui cuvânt un înțeles imediat. Cuvântul trăieşte indiferent de sens, precum fierul, piatra sau plumbul [...] Cuvântul liber, fulgerător, alunecă singur ca un stilet în meninginea cititorului. [...] Cuvintele au viața lor, pe care şi-o cer şi o creează”[278]. Afirmând autonomia cuvintelor şi comparându-le cu materialele folosite în artele plastice, tânărul poet avangardist propunea nu numai o înnoire a universului imaginar, dar şi o altă abordare a *poeticității* textului, pe calea deschisă de „fraza gramaticală şi plată”[279] a lui Mallarmé. Aşa cum orice artist adevărat trebuia să aducă propriile sale principii de creație, „creatorul nou a sfărâmat deci şi regulile cunoscute ale gramaticii. Imaginea nouă a cerut şi o construcție nouă. Şi cât de admirabile imagini rezultă uneori din o greşeală gramaticală”[280]; astfel, prin anularea logicii gramaticale, Ilarie Voronca definea, de fapt, poezia creată de ei, poezie care anunța naşterea unei alte sensibilități artistice, pe care Ion Vinea o ridiculiza: „Cert e că sfidarea şi dărâmarea logicei şi gramaticei înseamnă înavuțirea

sensibilității, a artei în genere. Din eforturile şi sfărâmăturile acestea vor naşte glasul şi gestul sensibilității viitoare”[281] .

Într-un alt articol, Ilarie Voronca afirma că esența noii poezii consta tocmai în *interpretarea* sa, deschizând astfel „calea unei perspective *textualizante* asupra poeziei, cu accent pe refuzul medierilor retorice şi caracterul autoreferențial al poemului”[282]; extinzând analiza poeziei noi la noile moduri de interpretare ale acesteia, Ilarie Voronca anunța o nouă etapă în creația poetică de avangardă, mai matură şi mai elaborată, din paginile revistei „Integral”: „Există un înțeles care trebuie perceput cu antenele ființei întregi, mai presus de inteligență şi de logică. Poezia nouă cuprinde ritmul cel mai variat fără să fie ritm, rima cea mai surprinzătoare mai presus de rimă. [...] Orice vers e o sumă de noi posibilități, o altă soluție a ecuației primare” (*Cicatrizări. Poezia nouă* [283]).

Imaginea oraşului „integralist” în poezia şi pictura de avangardă

Fără a renunța la subiectele citadine, pe care le-a abordat de-a lungul întregii sale cariere, în poeziile publicate de Ilarie Voronca în revista „Integral”, imaginea oraşului s-a diluat în peisajul general; poetul nu mai era atras de metropola energizantă, el revenea la micul oraş de provincie sau se rezuma a descrie doar un singur eveniment al urbei, cum era, de exemplu, un spectacol de circ. Poetul abandonase semnele de punctuație şi, cu mici excepții, majusculele; el a publicat târziu aceste poeme în volum, abia în anul 1931, când stilul său în abordarea subiectelor citadine suferise o transformare profundă, fiind „contaminat” de suprarealismul francez, pe care l-a renegat, la început, cu atâta patimă, din dragoste față de maestrul tuturor tinerilor poeți avangardişti români, Tristan Tzara, aflat în dispută cu André Breton. Odată cu publicarea acestor versuri în volumul *Invitație la bal*, Ilarie Voronca a revenit la punctuație, la majuscule, la strofe; noi vom păstra forma inițială a poemelor, aşa cum au fost publicate în revista „Integral”.

În poezia *Pneu*, oraşul balnear situat pe malul unui lac era văzut de departe, imaginea sa fiind trasată progresiv, din acumularea detaliilor, aşa cum se derulează scenele urbane prin fața cuiva care se află într-o maşină în mers: „Parc săpat în inel amurg / surâsul îl porți ca un alpenstock / strigătele urcă la cer ca apa în țevi / Vântul face reverențe până la trei – /zeci şi şapte cuvintele ies ca soldații din garnizoană”[284]. Localitatea pitorească, pierdută în peisajul natural, poseda, în viziunea poetului, toate facilitățile unui oraş modern, robinete şi țevi de apă, gaz şi telefon, iar materialele moderne, precum azbestul, zincul,

metalul, în general, coexistau cu „brâul bizantin" al caselor: „De aici mersul e fecund cu inscripții și lăptugi / frunzele colecționează autografe parfum / drum pierdut prin clorat și calcar / robinet subteran plânsul s-a deschis ca samovar / casele presate balnear în album / brâu bizantin prin umbre aplaudând / telefonează telefonează gestul concav / Mara sol diez interior abat-jour pentru zincul din gând. / În ochi pâlpâie două lămpi cu gaz / glasul e cu zimți ca rotițele de ceasornic"[285]. Atitudinile „mecaniciste" din atmosfera pașnică a tradiționalului târg de provincie erau surprinse cu multă plasticitate și delicatețe; „a telefona" reprezenta un „gest concav", iubita avea, la telefon, un glas metalic „ca rotițele de ceasornic"; întregul cadru citadin oscila între o imagine estompată, imaginară și un imn închinat materialelor de construcție moderne: „oraș șters peste visul în iodoform / vis încadrat prin vestiar orice salcâm-garderob / imn cristalizat în asbest început de psalm / cerul echilibrist peste lacul în metal"[286]; orașul „de clorat și calcar" prefigura, cu opt ani mai devreme, orașele minerale, pietrificate, ale pictorului Max Ernst.

Alteori, descrierea unui spectacol de circ amintea de acrobațiile personajelor din tabloul *Dansul pe frânghie* (il. 109) de Marcel Iancu, expus la prima sa expoziție din 31 decembrie 1922. Circul a constituit un subiect des abordat în poezia și în artele plastice de avangardă; salturile mortale și numerele de echilibristică, acțiuni de mare risc care implicau mult curaj, erau foarte admirate de artiștii avangardiști, iar nota pitorească și colorată pe care o aduceau aceste spectacole în peisajul citadin a fost surprinsă în numeroase creații artistice. În poezia *Almanah*, pe lângă descrierea unei reprezentații de circ, Ilarie Voronca strecura numeroase analogii cu elemente care confereau peisajului urban o modernitate incontestabilă. Aluziile la turnul Eiffel, la metrou, la becurile Osram, la automobilul Renault de „10 HP" încadrau spectacolul de circ în atmosfera modernă a unui oraș cosmopolit: „duminică, duminică e o bomboană de mentă / e dumnezeu în menagerie amin glasul lămpilor / trece cavalerul cu turnul aifel la butonieră / în flori de cupru inima ca buruieni dantul ținutului / cerul (gurii) biliard, ce afiș mările din sud // Proprietarul circului salt mortal ca o reverență / câte frânghii frânghii și în sângerări orhestra / echilibristul din goană, surâde Doamnei din loja 34, / atletul înaintează cu mușchi ca pietrele gârlelor / îmblânzitoarea de aici și calul dansează întrerupt / interior mă străbate ca metro gestul tău / sânul se deschide porte-feuille în trapez trecut / gratuit vântul scrâșnește din dinți în atract"[287].

Pe aceeași pagină a revistei „Integral", Stephan Roll publica poezia *Hardmuth no. 2*, în care orașul modern era „creionat" într-un limbaj extrem de cosmopolit; neologisme provenite din limba franceză, engleză, ortografiate în forma lor de origine, alături de nume proprii, precum celebra

marcă de creioane cehoslovace, Hardmuth, care dădea şi titlul poemul sau numele lui Rudolf Mosse, ziaristul german care lansase o rețea internațională de agenții de publicitate; în anul 1924 se deschisese şi la Bucureşti o filială, care se ocupa mai ales cu afişajul publicitar mural, atât de îndrăgit de artiştii avangardişti. Titlul, foarte sugestiv, denumea modalitatea în care era surprinsă imaginea unui oraş modern; peisajul urban era schițat cu ajutorul unui creion mecanic Hardmuth, cu mina de dimensiunea 2; becuri şi reclame luminoase, claxoane, bulevarde aglomerate, pe unde circulau automobile Ford „cu faruri", tramvaie şi motociclete: „tramway aplaudă inteligent pe linia 14-a / bulevardul a dansat de bucurie spre Nord-Sud // [...] sexual carnavalul reclamelor cu lumini / prin oraşul cu sonerii de Rudolf Mosse"[288], iar noile modalități de plată sunt amintite încă din primele versuri: în „portefeuille" se află un „cek de dolari" (este interesant de semnalat recurența neologismului „portefeuille", dactilografiat în mod diferit, atât în poezia *Almanah* de Ilarie Voronca, cât şi în poezia lui Stephan Roll, precum şi metaforele pe care le construiesc cei doi poeți ca să desemneze poziția sânului, respectiv inimii, femeii iubite, identică cu poziția portofelului bărbătesc, în buzunarul de la piept; astfel, Ilarie Voronca nota: „sânul se deschide porte-feuille [...] / gratuit", în timp ce Stephan Roll declara „În portefeuille [...] / inima ta o port [...] / ca un cek de dolari").

Revenind la poezia lui Stephan Roll, unde chiar şi elementele naturii se supuneau noilor reguli ale metropolei moderne: noaptea „descinde din cutii moderne", plopii „au cântat la pian", luna „a păşit ca un sergent de ville", vântul este „champion pe motocicletă". Deosebit de plastice sunt comparațiile dintre secvențele concrete ale realității urbane şi expresii lingvistice proprii limbajului cotidian; astfel, surprinderea momentului când se aprind luminile în oraş este văzut ca: „între pătrate becuri s-au aprins mot-à-mot", iar mişcarea lentă şi sinuoasă a trenului este descrisă astfel: „trenul vede cai verzi pe pereți".

În alt număr al revistei „Integral", sunt publicate, pe aceeaşi pagină, poemul *Invitație la bal*, scris de Ilarie Voronca pe când se afla la Paris, alături de poezia *ETC* de Stephan Roll şi de desenul *Un burghez* (il. 157) de Victor Brauner, deja analizat.

Aflat la Paris, Ilarie Voronca surprindea, cu încântare şi cu multă sensibilitate, farmecul şi modernitatea metropolei franceze şi compunea un frumos poem de dragoste, în care trăsăturile femeii iubite se confundau cu imaginea oraşului-lumină: „Închid abur după amiaza în grilaj stea; / Înger trenul înaintează cu degetul pe buze, / rupe serenada maşinilor de scris (Remington) / toate planetele au poposit în acest / catalog de maşini agricole: Sena / praştie între

surâsuri”[289]. Pentru a trasa imaginea metropolei, în întreaga ei complexitate, Ilarie Voronca recurgea la o tehnică cinematografică, conturând inițial o vedere generală asupra oraşului, realizată „din mers”, ca şi în poezia *Pneu*, cu linii estompate şi diluate, ca într-o fotografie veche, îngălbenită de timp: „Drum dinam bandajat excepțional / casele se îmbrățişează în visul de var / tinctură de iod acest amurg cu rădăcini şi amnar / cât miresmele se împart ca afiş electoral”[290]. Apoi, cadrele deveneau din ce în ce mai apropiate: „Părul tău a spălat atât de chimic orele / ştiu pe dinafară vapoarele hezitările / oraşul viața ta, ca tabla înmulțirii / te port în mine ca un registru copier”[291], pentru ca, în final, să realizeze nişte prim-planuri, unde aspecte, mai degrabă industriale, ale oraşului se confundau cu trăsăturile iubitei şi cu propria lui viață: „Sunt ochii tăi cu terenuri sportive, / Cu câmpuri şi sonde de petrol, / Cu hipodromuri, cu hangare de avioane, / Ce tipografii, ochii tăi / Şi pupilele tale, rotative imense, / Cum se desfăşoară din privirile tale / Toată viața mea / Ca un jurnal cu ultimele ştiri”[292] (ultimul citat reprezintă un fragment din poemul inclus în proza fantezistă *Antract*, publicată ulterior, în revista „Integral” nr. 9, din decembrie 1926 adăugat de poet în versiunea definitivă a poeziei, din volumul apărut în anul 1931; republicat, tot sub titlul *Antract*, ca poem de sine stătător, în revista „Urmuz” nr. 2 din februarie 1928, poezia aducea în prim plan alte două oraşe, Bucureştiul, cu Parcul Ioanid şi Moscova, „cetatea rusă”: „Zăpadă binecuvântare de aluminium / Eşarfă strălucire inutilă / Ne dăruim acum pământului / fierbinte în răceală / Şi parcul Ioanid şi-a deschis toate arterele vântului / Ce imn trupului meu zăpadă, / Când lupii se năpusteau între armatele lui Ludovic al XI-lea / şi gloria lui Napoleon sucomba în jurul Moscovei / sunt incendiat acum ca / cetatea rusă”[293]).

Imaginea de ansamblu a Parisului, din varianta publicată în revista „Integral”, în decembrie 1926, era aceea a unei table de „şah cehoslovac”, care a fost, înlocuită, în varianta definitivă, din volum, în anul 1931, cu un „şal transilvănean”, fapt ce dovedeşte, încă o dată, apropierea artiştilor români de avangarda cehă, contemporană acestora.

Pentru a rămâne, în continuare, în sfera de influență a *poetismului* ceh, se poate aduce în discuție caracterul ludic pe care Karel Teige îl impunea artei sale poetice: „Arta pe care poetismul o aduce este uşoară, nebunatică, fantezistă, ludică, non-eroică şi erotică. Nu are niciun grăunte de romantism. S-a născut într-o atmosferă de veselă camaraderie, *într-o lume care râde*”[294]; astfel, în această ordine de idei, în poezia *ETC* publicată de Stephan Roll pe aceeaşi pagină a revistei „Integral” cu poezia lui Ilarie Voronca *Invitație la bal*, acesta intra într-o competiție ludică cu prietenul său şi îşi compara iubita cu oraşul Berlin, surprinzând, extrem de plastic, esențialul aspectului urban neomogen, dar atât de modern, al metropolei germane: „Iubita mea

desarticulată perpendiculară / splina ta e o maşină de cusut nori / glasuri sunt deflația monetară / Berlin face policeman la dreapta"[295].

Trăsătura principală pe care o reținea poetul din peisajul urban berlinez (unde probabil nu fusese niciodată) era viața de noapte a metropolei feeric luminată, cu *music-hall*-uri, cazinouri, parcuri de distracții şi cu mulțimea de automobile Ford, parcate în piețe; fiecărui obiect luminos din sfera civilizației citadine (bec, lampă, ceas Omega) îi corespundea un organ anatomic (nervi, tâmple, creierul mic): „la five-o'clock sandwich îți ofer nervii de fosfor / iată becurile cu mănuşi de lac la tâmple // diagonal în vestă îmi port creerul mic / ca o lampă sau ceasornic Omega / prin muzic-hall am dansat în eprubetă albastru / fenomenal salcâmii au jucat poker // în piețe Forduri stau cu mâinile în buzunar"[296]; din această scenă urbană plină de umor, Stephan Roll transmitea amicului său, Ilarie Voronca, în semn de prietenie, o declarație de afecțiune, asemenea unui salut consemnat pe o carte poştală: „Edy îți port sufletul prins cu piuneze".

Redarea, pe aceeaşi pagină a „Integralului", a unei poezii de Ilarie Voronca ce surprindea aspectul omogen, ca un „şah cehoslovac" sau ca un „şal transIvănean" al Parisului, alături de o poezie de Stephan Roll care reda, în două epitete sugestive, imaginea Berlinului, „desarticulat" şi „perpendicular" şi de un desen al lui Victor Brauner, unde viitorul său personaj, *Monsieur K*, apărea într-una dintre primele sale ipostaze (o altă apariție a sa, din acelaşi an, 1925, a fost semnalată în desenul *Un burghez,* il. 132) demonstra, o dată în plus, înalta valoare calitativă a revistelor de avangardă româneşti, sincronia lor cu avangardele central şi est-europene din epocă, precum şi profundul lor caracter citadin.

Începând cu numărul 5, apărut în luna iulie 1925 şi până în februarie 1927 (numărul 11), Ilarie Voronca nu a mai publicat versuri în revista „Integral", locul său fiind luat de cumnatul său, Mihail Cosma, viitorul Claude Sernet, care a continuat seria poemelor cu tematică citadină, alături de Stephan Roll.

Prin *Prospect*, poezie editată sub forma unui romb, Mihail Ernest Cosma introducea un stil nou în poezia citadină de avangardă; sensibil şi serios, mai puțin teribilist, utilizând neologisme mai puțin agresive, accentele sale erau mai curând narative, cu numeroase aluzii livreşti.

Fratele Colombei Voronca, Ernest Spirt, îi datora numele de poet lui Eugen Lovinescu, în revista căruia a şi debutat: „Şi d. Mihail Cosma (azi Ernest Cosma) a debutat tot în «Sburătorul» din poezii parnasiene, sub influența vădită a d-lui I. Barbu, cu material cosmic (de aceea i-am dat şi numele de Cosma), dur şi sonor"[297].

Revenind la poezia *Prospect*, oraşul lui Mihail Cosma nu era neapărat metropola modernă din poezia de avangardă; deşi cu certe trăsături moderne (străzi

noi, tramvaie electrice, fabrici şi taverne), oraşul, conturat într-un limbaj, de asemenea foarte modern, avea rădăcini adânci în timpuri străvechi şi în alte civilizații (Orient, Damasc), fapt care îi conferea un aspect mai subtil şi mai sofisticat: „stradă de curând / inventată în care / copilul Isus vinde cărți / postale ilustrate cu vederi din / Orient, gândesc mai departe Fe- / cioară Maria profesiunea de sfântă / azi nu mai e rentabilă prin «Mica Publi- / citate» se caută lucrătoare de fabrică / trotuarul merge cu saboți de lemn / totuşi nu eşti în Olanda tavernă / sau cântec înflorit în sub- / sol un tramway electric / trece spre Damasc"[298].

Seninătatea peisajului citadin conturat de Mihail Cosma în poezia sa contrasta cu explozia de imagini şocante care defineau metropola lui Stephan Roll din poezia *Extraordinar*, publicată pe aceeaşi pagină a revistei „Integral". În această poezie accentul nu era pus pe trăsăturile oraşului, care era conturat în ritm alert („prin oraşul tău cubist d-zeu e cu scaun la cap / zincograf trotuarul în calendar funcționează abstract" sau „aerul s-a plimbat cu funde la gât pe bulevardul de bumbac"[299]), cât pe intensitatea iubirii, trăită incandescent, într-un mediu urban modern: „gentleman cu planetele am jucat estetic foot-bal / trimete primăvăratec crini sau receptoare de telefon / acum în camera ta mă simt ca într-o odae // lumina o porți precum o floare la ureche / stelele se ciocnesc la fel minutelor în sufragerii [...] //15 trepte în tine scobor prin hall cu fructe şi becuri // în parcul coafat sălciile mai poartă redingote // te cunosc în trup ca într-o gară mersul trenurilor"[300]. Prezentată în mod gradat, de la telefoane şi flori, la momentele intense, când „stelele se ciocnesc" şi „camera" pare o „odaie", până la împlinirea iubirii, toate fazele acesteia se derulează în paralel cu trecerea în revistă a încăperilor unei locuințe moderne, compusă din camere (nu „odăi"!), sufragerii, hall. Finalul incandescent al poeziei introducea alte elemente ale civilizației citadine moderne, precum „carbid", „noaptea hardmuth", ;„moara electrică" care „macină pneumatic": „creeri ard cu carbid în noaptea hardmuth / dacă eşti moară electrică macină pneumatic nervii de grâu / şi primeşte dansul inimei în salonul plămânului drept"[301].

Într-o poezie dedicată Melaniei Maxy, soția artistului, Stephan Roll glosa, cu mult umor, pe comparația dintre pictorul M.H. Maxy, un tramvai şi un pepene, amintind de tonul jovial din *Cântecul dada* de Tristan Tzara: „ce vârgat e un pepene / poliglot cu favoriți englezeşti sau frumoase / un tramvay e mai rotund ca un pepene / ori un pepene e mai pătrat ca un tramvay / nu ştiu Doamnă / vreți un pepene electric sau un pepene cu cai / că mai poartă şi monoclu scuză-mă te rog / nu găsiți că acest pepene l-a cunoscut pe Van Gogh / doi felinari se rugau: un înger în ficat înțepe-ne / dar vrem să purtăm şi noi cravată / ca orişicare pepene"[302]; (de remarcat evoluția ortografierii cuvântului „tramvai": de la forma în limba engleză

„tramway", termenul a mai făcut un pas în adaptarea sa în limba română, devenind „tramvay").

Alături de *Madrigalul* plin de jovialitate, Stephan Roll publica poemul *Maison d'orez* (*Casa de* orez), unde, în ciuda titlului ironic, autorul făcea o incursiune în spațiul american (California și Alaska), olandez și belgian, alături de iubita sa, Manuela, trecând în revistă numeroase trăsături ale diferitelor spații urbane: „În pasaj disc cerul steag sau supus american / apropie cu un dolar genunchiul uite pasul agricol / ecran râsul tău salcâm simte-mă 5% California [...] / ilumineză textil amurgul de Alaska mâna ta 15 Watts"[303].

Tot în suita versurilor ludice se poate integra poezia lui Stephan Roll *Parabola paratrăsnetului risipitor*, unde peisajul citadin era construit pe aceleași coordonate moderne, cu termeni ușor modificați, prin folosirea altor neologisme decât cele utilizate până acum; astfel, bulevardul devenea *avenue*, automobilul Ford era înlocuit de *Cadillac*; personajul principal, un pom „cu triunghi și magnet", cu rol de paratrăsnet, care „trecea singur prin cetate", printre arbori care „jucau cu câțiva anotimpi pocker sau șotron", era când „dandy", când „toxico", era tuns cu „André breton", mergea la *five o'clock*, unde juca *bridge*, consuma „pastile de mentă" și „ceai cu rom", servit de Madame Bovary, în timp ce flirta cu Magdalena Paradistilată „ce-i livra săruturi cât cifre pe bonuri de tezaur"; comicul de situație se împletea cu folosirea unui limbaj absurd, obținut fie prin utilizarea literală a neologismelor, fie prin alăturarea automată a diverselor sintagme extrem de diferite, generând imagini urbane parodiate, redate în contururi urmuziene: „printr-un vals de alpaca trece svelt singurul pian în frac / a doua zi în hyde-park cu un silogism de muselin / pomul s-a spânzurat de un copaç"[304].

Mihail Cosma aducea, din nou, o viziune diferită asupra orașului; luând ca pretext moartea Fortunei, el trasa o comparație între lumea celor vii și lumea de dincolo, din care prima ieșea în certă superioritate, datorită cuceririlor civilizației citadine moderne: „Edison n-a inventat încă aparatul de comunicație cu spiritele / și TSF nu ajunge până dincolo / emoții triste îngeri cu aripi tunse «à la garçon» / medicină incapabilă ca o tăcere / sensibilitate în valută forte ceck decedat / export unde de calități moderne și sporting" (*Fortuna* [305]). Viața de dincolo era văzută ca niște „zile fără rimă / anotimpurile nu vor mai fi numerotate / totul posomorât ca un bar interzis de poliție / în noaptea veșnică nu e lună deci nimeni nu va mai cânta serenade"[306]. Din fericire, în viziunea poetului, orașele supraviețuiau morții și civilizația își continua dezvoltarea: „dar orașele nu s-au scufundat / soarele răsare tot la est / jazz-band-urile vechi prepară shimmy-uri noi / Vancouver e tot în America de Nord / și aceiași oameni trec pe aceleași străzi / unde se poate cumpăra uitare"[307]. Introducerea

temei morții şi a lumii de dincolo constituia o noutate absolută în lirica de avangardă românească; prelungirea civilizației moderne dincolo de moarte reprezenta o năzuință care nu mai fusese încă exprimată. Concluzia poetului, enunțată chiar din primul vers, şi anume că „viața continuă zig-zag Zigoto etaje sau match de box", conferea existenței o imagine sugestivă, enunțată lapidar: „gest electric prin timp mecanic"[308].

Într-o altă poezie, dedicată lui Victor Brauner, Mihail Cosma imortaliza modalitățile de distracție din societatea citadină modernă, care reflectau şi gradul de decădere al acesteia; whisky, tutun şi femei, nişte constante ale peisajului citadin modern, reprezentau, de fapt, nişte „mostre fără valoare" ale civilizației moderne: „îngrămădire de oameni ca o băutură alcoolică / Gulf-Stream de whisky prin peisagiu acrobat / fabricile fumează acelaşi tutun ca şi Pierpont Morgan / iubire plătită 3 dolari ora / adică «Mica Publicitate» a existenței / zile ajung spre mine ca mostre fără valoare" (*Centru*[309]); mercantilismul, care constituia o altă trăsătură a civilizației moderne, se răsfrângea, în poezia lui Mihail Cosma, asupra tuturor acțiunilor umane: „faptele bune sunt răsplătite în valută forte"[310]. Subiectul avea să fie reluat mai târziu, după ce Mihail Cosma a părăsit România, cu destinația Italia şi apoi Franța; în imaginea cazinoului, pe care a conturat-o într-un catren, a surprins atmosfera strălucitoare şi fastuoasă din acest templu al banului, care nu reprezenta însă decât o aparență înşelătoare, care dispărea odată cu revenirea la realitate: „Femei beau marea cu paiul / Toți delfinii sunt în haină de seară / În oglinzi chelnerii îşi oferă reciproc Malaga / Pe terasă, farul fricționează tâmpla baronului" (*Cazino*[311]).

În peisajul citadin autohton, corespondentul cazinoului îl reprezenta *varieteul*, pe care Stephan Roll l-a zugrăvit cu mult umor, fără a sublinia latura lui decadentă: „Lumina purta monoclu şi privirea ta era în frac / Uite inimă dactilografă în inel ejaculau serpentine / Vinul scoboară în oase cât Directorul în saline / Şi ochiul tău orange se plimbă ca o lebădă pe lac"[312]; protagonistele spectacolului, „blonda Valy" şi Nety, „fata cu dinți stricați precât litere cirilice", îşi efectuau „dansul de bambus", cu zâmbet de „Pinot Noir"; la ieşire, peisajul urban nu contrasta prea tare cu atmosfera din interior, aşa cum se întâmpla, de altfel, şi în poezia *Cazino* de Mihail Cosma, iar trezirea la realitate nu era necesară: „Afară căutam constelații şi un gard pentru urinat / Vocea ta ne era eşarfă prin mersul incolor / [...] Şi ultimul felinar îşi spăla flacăra cu hiper-manganat / Umbrea edera afişelor ultimului târg de mostre / Pe bulevard tramvayul preda corect gimnastica suedeză / Într-un pom ziua se freca la ochi"[313].

Într-o altă poezie, Stephan Roll surprindea „dansul verii", executat, în ritm febril, pe „drumul pavat cu piatră cubică / la fel caetelor de aritmetică

şi zar" (*Dansul d'été* [314]); în decorul urban halucinant, din arşiţa verii, pe „acelaşi drum în cer pe trotuarul drept", unde „îngerii se plimbă cu drezina", spaţiul destinat dansului era inundat de lumini, de muzică, de agitaţie: „ascultător genunchii cu reverenţe în dreptunghi / te conduc la dancingul în voci fosforescente «Tunsgram» / cu valet purtând pe umeri exeme de aur / şi Ossy Rondje & Nino de la Amiral Palace Berlin / pe parquet arteziană, gumilastic până în privirea de aluminium". Mişcările de dans prindeau contur, iar ritmurile deveneau din ce în ce mai alerte: „corpul caligraf dansează-n vârf de ochiul întins sârmă / [...] inima bate-n saxofon ritm sub coastele de azur / şi trupul ei salt mortal cu viraje şi aterizări / până la aeroarteră destins // dansul saltimbanc erupe erupe / în minutul cu respiraţia întreruptă de toba mare"[315].

Peisajul citadin nocturn a fost surprins de Stephan Roll, în toată modernitatea lui, fie că acesta era pe malurile Senei, în America, în Caucaz, în Alsacia, în Scoţia sau în Mexic: „Agentul uzinei a aprins în schimbul salarului becuri şi stelele / doar pe străzi laterale noaptea mai funcţionează cu petrol / pot deschide hoţii casele de bani barmanii dancingurile / la sud-est zgomotele s-au populat cât un teren de foot-ball / [...] aleile sunt luminate cu soare autentic «OSRAM»" (*Rondul II de noapte* [316]). Cafenelele, catedralele, parcurile erau pline de oameni, „pe bulevard lumea circulă fără permis şi la fel în America Mississipi"[317]; în timp ce, în centru, „oraşul volubil aplaudă mereu / provincialii vizitează bordeluri şi muzeele zoologice", la periferie „întunericul s-a întins cât îl ţin picioarele"[318]. Tema călătoriei, a evadării spre locuri utopice, atât de dragă avangardiştilor, este sugerată în versurile de final ale poeziei: „în vis oraşul ne va trimite cărţi poştale ilustrate / fiindcă sângele H2O nu se face"[319].

Stephan Roll nu a fost, cu siguranţă, înzestrat cu talentul, sensibilitatea şi abilitatea poetică ale prietenului său Ilarie Voronca. Universul lui citadin este mai mecanicist, imaginile mai dure, metaforele mai „organice"; elemente ale oraşelor de peste ocean, exprimate în neologisme stângace, care nu-şi găsiseră încă forma definitivă în limba de adopţie, se împleteau, în versurile sale, cu elemente ale dinamicii neofuturiste, prezente în peisajul liricii româneşti de avangardă. Aşa cum o descria Ilarie Voronca, poezia lui Stephan Roll era „un pumn mutând fălcile cititorului", care trebuia citită cu „*protège-dents*"[320]; nota particulară pe care a adus-o Stephan Roll în poezia română de avangardă a fost tocmai „ostentaţia spectaculară"[321] a viziunii citadine, care îi lipsea lui Ilarie Voronca.

Într-o *Scrisoare deschisă*, Mihail Cosma fixa, cu multă fermitate, coordonatele metropolei moderne; noutatea consta în tonalitatea generală a poeziei; stilul telegrafic de reportaj sec, de anunţ la „mica publicitate", anunţa viitorul

gen literar care la care avea să se recurgă deseori în cadrul grupării de la „unu": „pe bulevardul acesta cresc copaci automați / şi stele obişnuite au apărut avioane. / vântul se priveşte în oglinda vitrinelor albe / clipa care trece e un automobil de 60 H.P. / reclama unei fabrici de becuri electrice / luna. / ai putea câştiga 2 dolari pe zi vânzând ziare / la starea civilă s-au înscris trei industrii noi / şi un trust./ iată-l pe domnul Rokfeller întorcându-se / acasă ca un lucrător / viața e simplă şi cinematografele ieftine / tu ce mai faci scumpul /meu Stephan Roll"[322]. De altfel, Mihail Cosma a compus un catren cu titlul *Reportaj*, unde, în stilul caracteristic acestui gen literar, relata, de fapt, o întâmplare absurdă: „Nessus centaurul de 125 HP / campionul uzinelor Fiat şi al curselor de la Epson / ex-directorul Companiei Internaționale de trenuri Electrice / a fost făcut knock-out după 7 round-uri / de către celebrul boxeur elin Herakles"[323].

Odată ajuns la Pavia, un fief al futuriştilor, pentru a-şi desăvârşi studiile de drept, Mihail Cosma devenea corespondentul revistei „Integral" din Italia; el a trasat tabloul pitorescului orăşel medieval de pe malurile Tesinului, cu mijloacele şi cu limbajul liricii avangardiste. Astfel, caracteristicile unui oraş avangardist, cu bulevarde aglomerate, clădiri înalte, tramvaie şi automobile, vitrine feeric luminate erau adaptate liniştitului orăşel istoric, care, deşi numai la 35 de km de Milano, se afla departe de tumultul metropolei moderne: „căci trei tramwaye galbene asemeni unui şcolar leneş o / temă cu greşeli un oraş compun / şi etaje istorice indică străzi ca uliți / adică o viață cu o «Mică Publicitate» foarte puțin interesantă / apoi pickpocket îmblânzitor de stele sub dans / rece întunericul cântă din saxofon / trust de clopote concurând tăceri în cross-country şi biserici"[324]. Neologismele anglo-saxone nu puteau aduce accente moderne monotonului peisaj urban, specific unui orăşel medieval, unde, „în fiecare dimineață casele pornesc la lucru pe bicicletă / cotidian zile trec cum oameni s-ar opri la vitrine / în gest cubist gândesc viitor la noapte egal ceasornicul la timp / NE-SV diagonal peisaj Corso tăiat de Ticin la ¾ ca un picior / de o jartieră / pe trotuare înguste circuli atât de lichid într-o eprubetă / [...] vespasiene câini femei sau cinema forme ciudate plictiseala"[325].

Din Paris, Ilarie Voronca contura, într-o primă variantă a poeziei *Concluziuni*, pe care am numi-o *Concluziuni I*, primele trăsături ale metropolei franceze, reținând mai ales particularitățile sale romantice: „cât de elegant aerul sub aceste grinzi / pornesc drumuri în sare şi fier / biserica în construcție cu schele, statui dinainte / mi-a plăcut mirosul de ger / de geamantane, de voiagii în rue de rivoli printre / afişe dinții tăi" (*Concluziuni* [326]). Tonul era optimist şi senin, poetul aflându-se în capitala franceză pentru a-şi căuta liniştea şi un adăpost; cartierele noi, savoarea brutăriilor, bulevardele,

cinematografele şi vitrinele îl încântau în mod deosebit: „în arterele noastre sunt brutării uneori oraşe / [...] iată bulevardele, cinematografele pe retină / iată umerii ca preerii, munții înspre trecut / deschide aici creerul ca o vitrină”[327]. Într-o altă variantă a poeziei, publicată în revista „unu”, pe care am numi-o *Concluziuni II*, erau reluate şi dezvoltate, într-o formă cu totul nouă, unele idei din poezia precedentă, din revista „Integral”; tristețea, angoasa şi suferința locuirii într-o metropolă străină îşi făceau loc, alături de multe detalii biografice, din viața pariziană a poetului, care amplificau sentimentul de deznădejde emanat de această nouă variantă a poemului. Chiar dacă peisajul citadin era acelaşi, cu baruri, cinematografe, librării, de unde se puteau cumpăra „sboruri apusuri continente”, locuitorii duceau o viață mecanică, iar rutina îi determina să se transforme în nişte automate: „Dar ce mâhnit e surâsul funcționarului de la ghişeu / e o chitanță inima lui, două scrisori cifrate / pupilele; când ne leagă buzele un curcubeu / şi viața te inserează cu un naufragiu cu un frate // Străzile duc spre suferința veche”[328]. Activitatea de funcționar pe care a fost obligat s-o presteze Ilarie Voronca la Paris, pentru a-şi câştiga existența, şi-a pus amprenta pe întreaga poezie: „vorbele se răresc ca pietrele de hotar / caligrafic câmpul în pulpă scris / [...] salcâmii, ce maşini de scris în culori”[329]. În fine, în varianta finală, publicată în volumul *Invitație la bal,* poemul este împărțit în cinci părți, *Concluziuni I* devine partea a patra, fiind intercalată în varianta *Concluziuni II*, publicată în revista „unu”; dintre modificările făcute de poet, reținem una, foarte sugestivă; dacă în cea de-a doua variantă, poetul scria „stele deplasez ca figuri de şah”, în varianta finală, versul devine „vorbe deplasez ca figuri de şah”; traiectoria sa artistică, de la visare la cuvânt căpătase o consistență indubitabilă.

Legăturile directe dintre avangardiştii români şi futuriştii italieni, aşteptate şi anunțate cu mult entuziasm, încă din nr. 39-40, din aprilie 1923, al revistei „Contimporanul”, unde F.T. Marinetti îşi anunța vizita iminentă, s-au materializat destul de târziu, fiind reflectate, până la vizita fondatorului curentului futurist la Bucureşti, în anul 1930, în numărul 12 al revistei „Integral”, din aprilie 1927, dedicat acestui curent de avangardă; pe prima copertă era publicat, în facsimil, alături de o fotografie de grup a futuriştilor italieni, salutul lui F.T. Marinetti către integralişti, transmis prin intermediul corespondentului din Italia, Mihail [Ernest] Cosma: „Dragă Cosma, am fost presat de nenumărate ocupațiuni. Nu am putut încă scrie marea scrisoare futuristă dragilor prieteni integralişti din Bucureşti. Salută-i călduros din partea mea publicând aceste cuvinte ale mele în numărul dedicat Futurismului. Cu afecțiune şi în toată viteza F.T. Marinetti”[330]; Ernest Cosma publica un lung articol despre F.T. Marinetti

(p. 3-5), precum şi reluarea, în traducere, a celor 11 puncte esențiale ale Manifestului Fondator al futurismului (p. 13).

Stephan Roll, de „62 kg şi 300 g", dedica o poezie fondatorului curentului italian de avangardă, în care trecea în revistă întreaga recuzită modernistă a futurismului: metropola cu zgârie-nori, turnul Eiffel, submarine, locomotive, trenuri, avioane: „Neîntrerupt silueta ta sky-screapers strânsă în dinți ca un pumnal / vreau să-ți mângâi gâtul cum urc turn eiffel / [...] iar dacă trenuri perforează senin munții într-adevăr / vapoare înlocuiesc şi mai frumos trecutele sirene / futurişti din soare muşcăm ca dintr-un măr / iar aerul peste tot ciufulit de planete şi antene"[331]. Despărțirea violentă de trecut era văzută ca un gest brutal şi irepetabil, prin distrugerea oraşelor istorice, aşa cum era invocat în manifestele futuriste, iar noua artă se impunea zgomotos: „veac trecut ucis în unic gest de apoplexie / [...] ce trup ciclon desființând oraşele de smeură pe hartă / la fiecare pas cerul surpându-se țipând în noi / şi deschidem cărți în vitrine ca rupere de nori în artă"[332]. Adeziunea integraliştilor români la universul modern futurist era totală şi plină de entuziasm: „Integralişti vom skya în văzduh cu avioane / să ne amuzăm vom aprinde constelațiile cu cox / ultra-poeți vom ateriza dinadins pe stadioane / ca să scriem poeme şi să facem matchuri de box"[333].

Poeziile citadine din revista „Integral" nu se mai refereau numai la metropolă, descrisă într-un limbaj destructurat, cu multe neologisme aparținând limbajului tehnic şi ştiințific, ca în versurile din revistele „75 HP" şi „Punct"; aria urbană se lărgise foarte mult, cuprinzând atât oraşe mari, moderne, cât şi târguri de provincie sau oraşe balneare; capitalelor europene, Paris sau Berlin, li s-au alăturat mici burguri medievale (Pavia).

Pe lângă elementele generice care compuneau peisajul urban modern, bulevarde, cinematografe, automobile, tramvaie, trenuri şi avioane, decorul citadin, care a câştigat în varietate, căpăta consistențe particulare; astfel, automobilele erau marca Ford, lămpile de iluminat erau „Tunsgram" sau „Osram", reclamele erau Rudolf Mosse; cazinoul occidental avea drept corespondent *variété*-ul românesc, reprezentațiile de circ dintr-un târg românesc erau echivalente feericelor Luna-Park din metropolele europene, fără să se întrezărească vreun complex de inferioritate. În recuzita citadină şi-au făcut apariția maşinile de scris (Yost şi Remington), creioanele mecanice (Hardmuth), librăriile, care vindeau „sboruri apusuri continente". Imaginea oraşului devenea, astfel, mai sofisticată; acesta putea lua forma unui „brâu bizantin", unui „şah cehoslovac" sau unui „şal transilvănean"; oraşul putea fi geometric, perpendicular şi dezarticulat, ori „pneumatic cu cicatrice în surâs" sau putea fi un „alfabet cu telefonii şi ascensor".

Curând, oraşul avea să devină personaj principal, într-un poem narativ, de înaltă valoare literară, precum *Ulise* de Ilarie Voronca.

Imaginea oraşului în poemul *Ulise* de Ilarie Voronca

Publicat în primăvara anului 1928, într-o ediție foarte elaborată, ca mai toate volumele lui Ilarie Voronca, poemul *Ulise* reprezintă, unul dintre cele mai frumoase imnuri închinate civilizației citadine din lirica de avangardă românească. Apărut în colecția „Integral", volumul, tipărit la Paris, într-un tiraj limitat, era însoțit de binecunoscutul portret al poetului român, realizat de Marc Chagall; identificarea lui Ilarie Voronca cu Turnul Eiffel, un simbol al Parisului modern, era deosebit de sugestivă; capul poetului, desenat în vârful turnului, care îi reprezenta trupul şi picioarele, constituie o imagine recunoscută în imagistica avangardistă. Astfel, Ilarie Voronca, de la înălțimea Turnului Eiffel, domina capitala franceză, conturată, în planul îndepărtat, prin câteva clădiri înalte şi un pod peste Sena.

Structurat în 19 părți, poemul a fost compus în prima perioadă pariziană a poetului. După absolvirea Facultății de drept din Bucureşti, Voronca pleca la Paris, în intenția de a pregăti un doctorat, împreună cu soția lui, Colomba, care studiase în țară chimia; pentru a-şi câştiga existența, Voronca s-a angajat la societatea de asigurări „L'abeille", unde era coleg cu Benjamin Fondane şi cu viitoarea soție a acestuia, scria versuri şi publica volume de o calitate impecabilă, astăzi adevărate rarități bibliofile; atât propriile volume de versuri (*Colomba*, 1927, *Ulise*, 1928, *Plante şi animale*, 1929), cât şi ale prietenilor (Geo Bogza, *Jurnal de sex*, 1929, Stephan Roll, *Poeme în aer liber*, 1929), au fost editate în colecția „Integral", pe care el a inițiat-o, insuflând celor din țară măiestria şi pasiunea de a realiza ediții frumoase, de mare ținută artistică. Revenit în țară, în anul 1929, fără a-şi fi susținut doctoratul, a participat la toate manifestările avangardiste; începând cu anul 1934, în încercarea sa de a se stabili la Paris, Voronca făcea dese călătorii între cele două capitale, întorcându-se mereu acasă, pentru că nu reuşea niciodată să obțină decât slujbe pasagere, care nu-i puteau asigura existența; în fine, la începutul anului 1938 s-a stabilit definitiv în Franța, unde a primit şi cetățenie, la 16 iunie 1938[334], împreună cu soția sa Colomba, de care, între timp se şi separase. Ca şi Claude Sernet, cumnatul lui, care obținuse naturalizarea franceză câteva lui mai devreme, la 27 februarie 1938[335], ca şi Victor Brauner care s-a stabilit şi el la Paris, în acelaşi an, ideea de a reveni în țară a fost definitiv abandonată.

Revenind la poemul *Ulise*, versurile din prima parte a poemului apăruseră

deja, inserate în povestirea *Într-o noapte*[336], în revista „Integral" din luna octombrie 1925, o dovadă că *Ulise* intrase în laboratorul de creație al poetului încă din primul an al sejurului parizian al acestuia. Între versurile publicate în revista „Integral" şi cele din volumul din 1928 nu există deosebiri, cu excepția majusculelor şi a semnelor de punctuație, care lipsesc în varianta definitivă, publicată în volum.

Poemul *Ulise* se deschidea cu o privire generală asupra civilizației citadine moderne, îndepărtate de natură şi de retorica viselor: „nu mai vânăm ursul sur prin munții americii / brațele noastre nu mai sângeră păduri sălbatece / ne operăm visele ca intestine"[337]. Pentru poet, timpul prezent era un „veac al mediocrității", un „veac al asigurărilor şi al reclamelor luminoase", al marilor cotidiane, care „scrâşnesc din dinți" şi al „companiilor de afişaj", care „primenesc rufăria zidurilor"[338]. Deşi viața locuitorilor părea un ritual mecanic, liber consimțit, desfăşurat cu regularitate între munca de peste zi şi dragostea casnică, din timpul nopții („singuri ne închidem în mucegaiul birourilor / dimineața dactilografele îşi îmbrățişează logodnicii / până la revederea din ceasul nopții / când vor face dragoste pe saltele de paie"[339]), fiorii iubirii şi ai creației prevalau, cu optimismul tinereții şi al începutului de drum, într-o lume nouă: „dar în aer sufletele ni se sărută / clădim un cer peste acoperişuri ca mădulare"[340]; imaginea sufletelor care se sărută în aer, ca şi aceea a construirii unui alt cer deasupra oraşului, sugerau, dincolo de poezia lor intrinsecă, năzuința poetului, proaspăt venit în capitala franceză, spre o reuşită, atât în viața de cuplu, cât şi în viața artistică. Încă din primul vers al poemului *Ulise*, scriitorul exclama, la persoana I singular: „închin un imn" oraşului, fie că acel oraş era Parisul, o metropolă modernă, unde „pe bulevarde sirenele autobuzele / cum acompaniază concertul prin fără fir"[341], fie că erau oraşe de acasă, din țară, pe care le purta în amintire, precum Azuga sau Braşovul.

Apropierea de atmosfera poemului *Zonă* de Guillaume Apollinaire este izbitoare, semn că versurile scriitorului francez au constituit un model de referință pentru tânărul poet român, fără a-i şterbi însă, acestuia din urmă, nimic din prospețimea viziunii artistice. Astfel, alături de ambianța matinală specifică metropolei franceze, descrisă la începutul ambelor poeme, Ilarie Voronca prelua de la poetul francez şi subtilul joc de „voci", în care persoana I singular alternează cu persoana a II-a singular, pentru a multiplica, în felul acesta, diferitele viziuni asupra oraşului. Dacă prima parte a poemului *Ulise* este scrisă la persoana I singular, în următorul capitol poetul vorbeşte despre sine la persoana a II-a singular: „[...] şi tu te cauți pe tine ca pe un vecin care a dormit alături / [...] încet te tragi pe tine din tine însuți / ca dintr-o fântână nămolul zilelor umbrelor"[342].

Atmosfera dimineților pariziene este surprinsă cu multă încântare de poetul român, agitația matinală fiind redată ca o partitură muzicală gradat orchestrată: „dar se ascut sgomotele ca pumnale / aerul se desface pe mâini iederă lătratul / şi iată precupeții ridică obloanele somnului / tramvaiele lăptăresele autobuzele îşi acordează ca o orchestrație / instrumentele / strălucesc / vocile ca gutui în vitrine la ora dejunului”[343]. Chiar şi starea de confuzie a poetului la trezire constituie un spectacol antrenant; devenit un personaj al poemului, alături de Stephan Roll, „vocea” poetului îşi descrie ieşirea din starea de reverie a somnului, la persoana a II-a singular: „la etajul de sus robinetul se deschide ca o pleoapă / te apleci iar spre tine ca spre farfuria cerului cu culoare / îți dai târcoale ca unei case căreia i-ai uitat numărul / suni strigi proprietarul întrebi dacă tu locuieşti în tine / panică panică / desperarea aruncă semnale / şi despletirea îngrozită pe glesne / îți cauți amintirea şi umerii ca sandale / UNDE SUNT / care e longitudinea inimii tale / Stephan roll poartă numărul 35 la inimă / încerci să te prinzi ca într-o plasă din rămăşițele de noapte / ACELAŞ ALTUL / ALTUL ACELAŞ / dimineața îşi freacă sânii tari de fereastră”[344]. În zorii zilei, poetul înalță un imn, de data aceasta, la persoana a II-a singular, săpunului şi ceaiului: „închini un imn săpunului CADUM / substanța lui nu atacă țesătura trupului / [...] în curând va veni ceaiul / şi nu ştii dacă TU vei fi acel care îl va bea / dar scrii un imn acestei băuturi de culoarea frunzelor”[345]. Ceaiul îi trezeşte însă alte amintiri, din copilărie, din casa bunicilor din Soveja: „ceai din mâna ca o privire a mamei pe ceardac la soveja / pădurea vuieşte ți în jur troznesc amintirile docarul / porțile de stejar bătrân se deschid / intră factorul”[346].

Strada pariziană este descrisă în partea a III-a a poemului; forfota matinală a cartierelor, care „pulsează se umplu de suc ca ovare”, zgomotele, care „ling tâmplele arterele”, aromele brutăriilor („casele cu şorțuri ca brutărese”), ziarele cu ştiri proaspete („o! Gazeta, ce dantelă pentru melancolia ta / lindbergh a aruncat un curcubeu între america şi europa / un profesor de strategie e asasinat în expresul paris marsilia / prețul pâinii va urca cu zece centime”[347]) reprezintă instantanee atât de pitoreşti ale peisajului citadin parizian, redate într-o succesiune cinematografică: „strada e aici la picioarele tale precum câinele credincios / aerul stă pe acoperişuri ca un preş / tu eşti o scrisoare în stradă cutie de poştă”[348]. Structura caleidoscopică a poemului este realizată în maniera lui Apollinaire; vitrina „unei companii navale” determină inserarea unor imagini din Casablanca: „şi iată-te la casablanca eşti fără lucru / lăzile se rostogolesc în port ca monezile”[349]; interferența imaginilor pariziene cu imagini din alte orașe, pe care poetul nu le-a vizitat, probabil, niciodată, constituie un pretext pentru descătuşarea imaginației şi crearea unor suite de imagini debordante, fantastice;

declicul imaginației se produce la orice stimul real, prezent pe strada pariziană: farurile automobilelor, vitrine cu instrumente de măsură sau cu bijuterii, fierării: „vinele tale alcătuiesc un frumos model de broderie / şi nervii / nervii atleți negri pneuri serpentine afişe / plasă în care se zvârcolesc peştii lămpilor stelelor / sârme pentru dansatoarea în echilibru a spasmului / ce bobină rumkof nervii hartă a continentelor fantomelor”[350]. Alături de crocodilii care „îşi înfig dinții în pulpa anotimpului”, specifici ținuturilor africane, peisajele create de poet sunt populate de „herghelii de jăratec”, de balaur şi de Făt-Frumos, coborâți din basmele româneşti, dar şi de „bucătarul țigan”, provenit tot de pe meleagurile natale; chiar dacă personajele şi peisajele sunt redate într-o aură fantastică, apartenența lor la realitatea modernă, realizată prin comparații neaşteptate, este indubitabilă; astfel, Făt-Frumos are „limbile păstrate în sân ca o / colecțiune de timbre”, noaptea „se urcă în pomi precum un copil neascultător”, mările „se varsă pe fața de masă ca paharul cu lapte”, fulgerele „dăruie lumini zările ca reclamele marilor bijutieri”[351].

Ajuns în fața unui magazin de legume, cu tarabele pline, etalate pe trotuar, aşa cum se întâmplă pe străzile pariziene, poetul se opreşte, cu încântare, asupra fiecărei legume în parte, atribuind fiecăreia câte o comparație: „fasolele verzi” surâd „ca şopârlele”, boabele de mazăre „stau în păstaie ca şcolarii cuminți în bănci”, dovleceii sunt ca niște „lotci”, sfeclele „tapițerii”, tomatele „ca obrajii transilvănencelor”, conopidele „cât omăt întârziat pe boschetele de şoapte”, morcovii „sticle cu apă minerală”, pentru a se opri asupra cartofului, „fruct al țărânei asemeni cu țărâna”, „icoana umilinței a răbdării”[352], căruia îi închină un alt imn.

Spitalul, un *topos* puțin obişnuit în lirica de avangardă, îi declanşează amintiri şi reflecții pline de melancolie: „fundoianu te vizitează adesea şi florile lui au surâsul / pe care l-ai observat în 1918 pe fața şefului de gară din blaj”[353]. (Aceste două părți ale poemului, alături de partea a XII-a, referitoare la sălile de gimnastică, au fost publicate în revista „Integral”, puțin înainte de apariția volumului[354].)

După câteva momente de *respiro*, imaginea metropolei franceze revine în forță, cu bulevardele care „se rumenesc ca pâini în brutăria dimineții”, cu automobile care alunecă, „buline”, în „esofagul tăcerii”, cu parcurile, cu restaurantele „în care la prânz se îmbulzesc funcționarii”, cu trotuarele care „vibrează timpane”, cu metroul şi cu bursa, care „cu vijelia glasurilor sună”[355]. O amintire poate declanşa imagini din vacanțe petrecute în Bretania („deodată marea mânecii e o pelerină albastră”), pe malul oceanului, unde aspecte, de obicei, prozaice, precum cumpărarea somniferelor sau consumarea unui ceai pe terasa unui restaurant, dobândesc acum trăsăturile unui

ritual fantastic: „dar iată poți să cumperi somnul în cutiuțe la farmacii / cerul e servit în cești pe terasele marilor hoteluri”[356]; vacanțele petrecute în țară, pe valea Prahovei, sunt readuse, cu meticulozitate, în atenție: „ochii ce șosele dealungul prahovei / vuiesc apele se dau peste cap și râd cu pietricele albe / de departe se străvăd plămâni fabricele azugei / sinaia edelwais la butoniera anotimpului / [...] acum aştepți venirea tăcerii la poiana țapului”[357]; înlănțuirea amintirilor poate continua la nesfârşit: vocea hangiului, care „pune pe masă pâinea de secară”, la Poiana Țapului, îi sugerează imaginea Tirolului: „privirile sunt lipite de tine ca două provincii”[358].

Partea a XI-a a poemului *Ulise* reprezintă un elogiu adus de Ilarie Voronca *cuvântului*, *poeziei* şi *procesului creator*; un elogiu neanunțat, neproclamat, precum imnurile dinainte, dedicate ceaiului, cartofului, oglinzii, un elogiu care nu ia forma strofelor alcătuite din patru versuri a imnurilor precedente. Acest imn, o adevărată profesiune de credință, debutează abrupt: „funicularul zilelor urcă în nisip sângele / fiecare cuvânt aduce un anotimp un climat”[359] şi implică aventuri neaşteptate şi variate pericole: „aventurile în vitrină jachete de lână alunecă / de pe ziduri noaptea te pândeşte îți sare în gât”[360]; originea nobilă a fiecărui cuvânt, provenit din poezia intrinsecă a naturii, este preluată de „inima” şi de „glasul” poetului („te apleci peste imaginea ta un balcon surâsul / luna e pantoful cenusăresei şi toate dealurile îl încearcă / visul e păstrat destul de cald în termofor inima / inima orice gest deşteaptă nuferii adormiți în oglindă / întunericul lumina se amestecă în părul ocheanelor / varsă toate miresmele pădurii în glasul tău ca o gamelă”[361]), pentru a le supune apoi transformării, printr-un proces resimțit ca organic, al creației („hieroglife globulele roşii se multiplică în artere te apără / dacă înaintezi e sala de maşini a transatlanticului / lucioase curelele intestinelor lumina ficatului verzuie / ca roțile mari plămânii pun totul în mişcare / biela inimii aruncă jocuri de ape vinele / şi toate organele stau acolo au rostul lor ca în cămară borcanele / din ele se desfac îndoielile certitudinile ca din aparatul morse / telegramele”), până la transpunerea lor în poem („viața mea e închisă aici între filele cărții ca un comentar”[362]).

Actul creator, resimțit ca o trudă continuă, ca o luptă perpetuă de evadare din „cuşca cuvintelor”, din „gratiile versurilor”, de care este legat cu „cordon ombilical penița”, este comparat cu imposibila ciocnire dintre două planete care se rotesc pe orbite diferite: „te cheamă Ilarie Voronca şi ai 23 de ani / şi alții au avut vârsta asta înaintea ta / aveau nume mai sonore şi jucau ca mingi cerurile”[363].

Revenind la realitatea citadină, poetul îşi reia discursul la persoana I, afirmându-şi admirația pentru sălile de sport: „îmi place răcoarea lucioasă a sălilor de gimnastică”, iar respirația regulată a unui boxer îi aminteşte de „sgomotul făbricii de cherestea în lemnul după amiezii la soveja”[364]; descrierea

mişcărilor unui înotător sau ale unui halterofil, exercițiile executate la paralele, la inele, la frânghie sau la trapez, ca şi frumusețea regulată a terenurilor de tenis, „abecedare pe întinderea de nisip în despletiri părul soarelui”[365], îi inspiră senzații de relaxare sau îi trezesc amintiri dureroase.

Imaginea Braşovului, oraşul care a dăruit poetului „o vară [...] fericirea vacanței cu mireazma şi răcoarea ta”, este conturat, l-a început, în linii ferme, „iată-te la braşov cum iubeşti străzile lui drepte”, „braşov cetate cu pereți oglinzi în munți”, pentru ca imaginea lui să se estompeze, treptat, în amintire: „braşov odihnă a glasului în hamacul cu umbră / lunecă în balul aerului în mătase navă”[366].

Într-un periplu printr-un oraş modern, oprirea într-un atelier fotografic devine obligatorie. Fotografia, atât de îndrăgită de artiştii avangardişti, reprezenta o oprire în timp, o imortalizare a clipei prezente („la fotograf încremenesc gesturile surâsurile”), un leac împotriva uitării, o alinare a amintirilor, dar şi o simplă înlănțuire a reacțiilor chimice „magnezium magnezium cum izbucneşte în oglinzi carnea ta albă / o flacără ca o frunte până la pereții cu draperii privirile / [...] ca un miner amintirea se pierde în salină”[367].

În fine, în ultima parte a poemului *Ulise*, imaginea Parisului se dezvoltă maiestuoasă, între stihuri poetice şi acorduri muzicale, devenind o reflectare a artelor „[...] parisul creşte / un steag luminile îți alintă mâinile tâmplele / atâtea eşarfe străzile pentru sânii apelor / când ochiul ca un disc de fonograf înregistrează / şi violonistul în cerc aruncă ultimele cuplete / glasul aruncă sonerii covoare lămpile / [...] câți îngeri se desfac din hârtia ferestrelor / paris oraş ca o volută ca o amintire”[368]. Întreaga sa admirație față de metropola franceză se transformă într-o adevărată declarație de dragoste adusă civilizației citadine moderne, exprimată la persoana întâi: „cum îți cunosc mansardele barurile cinematografele / dactilografa îşi pune broderia surâsului pentru balul din cartier / piața concordiei ca un pântec se rotunjeşte se ridică / bulevardele sună panoplia cuvintelor în luceferi / desigur cerul sărută acoperişul bisericilor cazărmilor / şi turnul eiffel îşi întinde gâtul / sângele ascensoarelor circulă în marile hoteluri”[369]. Pe deplin cucerit de universul cultural al capitalei luminilor, poetul adaugă, cu pioşenie, tot la persoana întâi: „paris m-am împărtăşit din cuminecătura ta / am incendiat muzeele tale am sfâşiat carnea statuilor / duminica se dăruia în banlieu ca o capsulă de cocaină / în jardin des plantes am limpezit metalul nervilor / am văzut urşii albi prinzând bucățelele de pâine ca peştişorii / şi am scris începutul poemului ulise”[370]; în final, adeziunea la civilizația citadină este definitivă: „dar cum iubesc tristețea bucuria cetății”[371]. Identificarea capitalei franceze cu cele mai importante momente din viața unui credincios, cuminecarea şi miruirea, reflectă un sentiment de religiozitate, chiar adorație, în

relația poetului cu metropola franceză; bineînțeles că acestea nu sunt decât niște metafore ale trăirilor sale, cărora li se alătură o altă imagine foarte dragă liricii avangardiste, orașul văzut ca un transatlantic: „paris ulei sfânt pentru încheietura gândului / oscilează pe harta apusului ca un transatlantic"[172].

Poemul *Ulise* este construit ca o vastă simfonie polifonică, din suprapuneri de registre, succesiuni de imagini și de ritmuri, schimbări sugestive de voci; luând ca model *Zona* lui Guillaume Apollinaire, personajul lui Ilarie Voronca, Ulise, descoperă cu încântare, rând pe rând, *toposuri* ale metropolei franceze, de la peisaje aparținând civilizației citadine moderne, bulevarde aglomerate, mijloace de transport zgomotoase, reclame luminoase, ascensoare, Turnul Eiffel, la tarabele magazinului de legume, spitalul, sălile de gimnastică, terenurile de tenis, atelierul fotografic; orice element din peisajul cotidian poate trezi amintiri și ramifică traseul sinuos al personajului, îmbogățindu-l cu noi localități, cu noi întâmplări, cu alte și alte imagini izvorâte din trecut, care redau amănunte biografice ale poetului ori lucruri doar închipuite de acesta. Atunci când intensitatea trăirilor devine prea acută, un *intermezzo* introdus special destinde atmosfera; astfel, imnul cartofului sau mișcările de gimnastică, ori mișcările pline de eleganță ale înotătoarelor, preiau asupra lor întreaga osteneală a personajului.

În structura caleidoscopică a poemului, inspirată tot din *Zona* lui Guillaume Apollinaire, instantaneele pariziene se întrepătrund cu peisaje din Africa (Casablanca), ori cu numeroase peisaje românești, legate de elemente biografice din viața poetului: Soveja, localități de pe Valea Prahovei (Azuga, Sinaia, Poiana Țapului), Brașov; este interesant faptul că niciodată poetul nu face nicio aluzie la imagini citadine din București, care ar fi putut constitui o contrapondere la imaginile pariziene; se pare că autorul a dorit să augmenteze grandoarea metropolei franceze și modernitatea ei, tocmai prin comparea lui cu localități patriarhale, balneare, ori, atunci când se referă la Brașov, trăsăturile acestuia sunt mai degrabă metaforice.

Analizând jocul dintre „eu" și „tu" al personajului Ulise, în periplul său în spațiul citadin, se poate constata că numai în prima și în ultima parte personajul uzează de persoana întâi singular: „îți închin un imn ție veac al mediocrității" (partea 1) și „cum îți cunosc mansardele barurile cinematografele" sau „paris m-am împărtășit cu cuminecătura ta / am incendiat muzeele tale am sfâșiat carnea statuilor [...] și am scris începutul poemului ulise" (partea 19); o singură excepție, care ne întărește însă concluzia: „îmi place răcoarea lucioasă a sălilor de gimnastică" (partea a 12-a); în rest personajul Ulise se exprimă, uneori, prin persoana întâi plural („nu mai vânăm ursul sur prin munții americii" sau „singuri ne închidem prin mucegaiul birourilor" etc.)

şi, cel mai adesea, el reprezintă un destinatar, căruia i se adresează autorul versurilor: „tu te cauți pe tine...”, „te apleci iar spre tine...”, „îți dai târcoale ca unei case ...”, „dar scrii un imn acestei băuturi” etc. De aceea nu putem fi de acord cu afirmația lui Ovid Crohmălniceanu conform căreia „Voronca adoptă însă mai mult o atitudine retractilă față de universul civilizației moderne”, din moment ce el îşi afirmă, în punctele cheie ale poemului, cu atâta fermitate, la persoana întâi singular, tocmai adeziunea la civilizația citadină modernă.

Poemul *Ulise*, „cântecul de explorare al Cetății moderne”, cum l-a numit Şerban Cioculescu, s-a impus în critica literară drept opera cea mai rezistentă din punct de vedere estetic a poetului. Chiar şi George Călinescu, care nu a fost un admirator al poetului avangardist, a recunoscut „o voluptoasă receptivitate senzorială, un simț al plasticei cuvântului excelent şi o aptitudine de a ridica la rangul de material poetic orice percepție”[373].

Cert este că poemul *Ulise* reprezintă o importantă mărturie a caracterului citadin al liricii de avangardă româneşti şi a fidelității acesteia pentru civilizația urbană modernă; Ilarie Voronca şi-a tradus poemul în limba franceză, cu titlul *Ulysse dans la cité*, în anul 1933, apelând la Roger Vaillant, pentru a-i da o turnură cât mai firească în limba franceză; era, de altfel, primul volum al său pe care îl traducea în limba pe care, după numai un an, o va adopta în scrierile sale. Ediția franceză a poemului *Ulise*, de aceeaşi ținută bibliofilă ca şi varianta originală, s-a bucurat de prefața lui G. Ribemont-Dessaignes şi era însoțită, de asemenea, de desenul lui Marc Chagall.

Imaginea oraşului în poemul *Omul aproximativ* de Tristan Tzara

În timp ce Tristan Tzara îşi dăduse consimțământul pentru ca prietenul său Ion Vinea să-i publice, în revista „Contimporanul”, poeziile scrise în limba română, pe care i le lăsase în păstrare înainte de a pleca din țară, relația sa cu tinerii artişti avangardişti de la revista „Integral” şi apoi de la revista „unu” era cu totul alta; poetul francez de origine română le trimitea, spre a-i fi publicate, versuri recente, din volume care se aflau, la Paris, sub tipar sau versuri inedite, încă nepublicate, acceptând chiar să fie intervievat de Ilarie Voronca, pentru revista „Integral”, în noua sa locuință, proiectată de arhitectul Adolf Loos, aflată încă în construcție.

Poemele *Arrivée* (*Sosire*), *Signal*, (*Semnal*) şi *Evasion* (*Evadare*), trimise revistei „Integral”[374], urmau să fie incluse în volumul *Indicateur des chemins de coeur* (*Indicator al căilor inimii*), publicat în primele luni ale anului 1928.

Apărut după o lungă tăcere şi îndepărtare de pe scena publică, pe care Tristan Tzara şi le impusese, acest volum a fost considerat a fi o recucerire a poeziei, artistul dezvăluindu-şi latura sentimentală şi umană, dincolo de talentul său înnăscut; ironia sorţii a făcut însă ca această plachetă de versuri, care anunța transformarea poeticii lui Tristan Tzara, să apară înainte de volumul *De nos oiseaux* (*Despre păsările noastre*), care cuprindea poeziile sale dadaiste; printr-un concurs de împrejurări, volumul cules pentru tipar încă din anul 1922 a apărut abia în anul 1929, bulversând astfel, într-un mod simbolic, cronologia operei sale poetice.

Poezia *Sosire*, trimisă spre publicare revistei „Integral", reprezintă de fapt singura piesă din volum în care se fac referiri la spațiul citadin; „turnurile aplecate", profilate pe „cerurile oblice", automobilele care cad „în golul şoselelor" prefigurau un oraş de munte, dar nu anunțau nimic din trăsăturile acestuia. Imaginea localității montane, cu „străzi înguste" şi arhitectură compactă, care „dă în clocot" şi îşi revarsă lava, ca nişte „tentații apocaliptice", peste „câmpia stearpă" este neaşteptată, în peisajul idilic pe care îl parcurg cei doi îndrăgostiți: „oraşul efervescent şi înțesat de strigăte trufaşe şi lumini / se revarsă din tingirea pleoapelor sale / lacrimile i se scurg în pâraie populațiilor de la şes / pe câmpia stearpă spre carnea şi lava netedă / a munților umbroşi apocaliptice tentații"[375]. Mişcările circulare ale celor doi îndrăgostiți, pierduți în „geografia" oraşului, capătă traiectorii cosmice, precum două planete care se învârt una în jurul celeilalte: „pierdut în geografia unei amintiri şi a unui trandafir obscur / mă învârt pe străzile înguste în jurul tău / în timp ce tu te învârți pe alte străzi mai mari / în jurul a ceva"[376].

Din volumul *L'Arbre des voyageurs* (*Arborele călătorilor*), care avea să apară la sfârşitul anului 1930, Tristan Tzara a trimis revistei „Integral" două poezii: *Le Condamné* (*Condamnatul*) şi *Paysages et accidents* (*Peisaje şi accidente*)[377].

Din versurile publicate în acest volum, reținem, alături de poezia *Peisaje şi accidente*, pe care o vom analiza mai pe larg, descrierea unor zgârie-nori americani realizată în poezia *La lune a tourné mal* (*Luna a sfârşit-o rău*): „perspectiva clădirilor / lasă un spațiu liber acestor molcome respirații ale cerului"[378].

Relatarea unui banal accident de circulație suferit, într-un spațiu urban, de o tânără, în poezia *Peisaje şi accidente*, reprezintă un pretext pentru a glosa, în mod ironic, pe tema incapacității mijloacelor tehnice de a prevesti nenorocirile umane şi de a măsura sentimentele omeneşti.

Atmosfera relaxată, de început de vacanță, din debutul poeziei, nu prevestea nimic din ce avea să urmeze: „alunecarea bulevardelor line /

cafeneaua din capăt de unde va ieşi proverbul de vară / dat în profitul tuturor proiectelor de călătorie”[379]; apropierea de tragicul eveniment este anunțată de enumerarea unor obiecte, aparent fără legătură între ele, marionete, bucăți de sâni de sticlă, o umbrelă, o oglindă, un microfon; abia atunci când este semnalată o „brățară de rubine” care „apasă pe obraz”, ni se dezvăluie accidentul: „este un adevărat dezastru / pe care palpitațiile zidurilor imobilelor le explică şi însoțeşte / un automobil / tânăra întinsă pe pavaj / o batistă umedă / un accident ca oricare ați spune / iată unde duce o oră de uitare”[380]. Invocarea seismografelor, care „ascultă pământul”, a operațiilor bursiere care „înoadă şi deznoadă cifre” se face tocmai pentru a demonstra faptul că „niciodată mecanica / nu va înregistra congestia unei ore răsucită de nervi / această scriitură fină şi mişcătoare a corpului / indică fluviile pe harta sa geografică”, iar „locomotiva durere circulă cu rapiditate în toate direcțiile”[381]; alăturarea termenilor medicali (a asculta, operație, congestie, nervi, oase, organe, corp) de elemente care țin de civilizația citadină modernă („locomotiva durere”, „seismografele ascultă”, „operații de bursă”, „congestia unei ore”) generează imagini specifice liricii de avangardă.

Poemul *Omul aproximativ*, alcătuit, ce coincidență, tot din 19 cânturi, ca şi poemul *Ulise* de Ilarie Voronca, a fost publicat în volum în anul 1931, după ce marea majoritate a cânturilor apăruseră în reviste, în perioada 1925-1931; în revistele româneşti, Tristan Tzara a trimis spre publicare Cântul XIV, în revista „Integral” nr. 13-14 din iunie-iulie 1927 şi Cântul V, în revista „unu”, nr. 36 din iunie 1931 (informație nesemnalată de Henri Béhar, atunci când a realizat cronologia publicării celor 14 cânturi din *Omul aproximativ* în presa literară a vremii[382]). Considerat a fi „opera majoră a lui Tristan Tzara”[383], poemul *Omul aproximativ* apărea după o altă îndelungată tăcere şi după o lungă absență din viața literară a poetului; într-un interviu acordat lui Ilarie Voronca, publicat în revista „Integral” din luna aprilie 1927, câțiva ani înaintea apariției *Omului aproximativ*, Tristan Tzara se confesa: „Vreți să ştiți, domnule Voronca, de ce nu mă mai manifest în mod public? De ce m-am închis în solitudinea arterelor mele, de ce nu mai boxez în stradă, nu mai sparg vitrinele acestei publicități mediocre”[384]; motivația acestei atitudini era imensa dezamăgire pe care Tristan Tzara o avusese în relația cu oamenii: „În anul 1908 [1920 n.n.], revista «Littérature» publica sub semnătura mea o scrisoare deschisă adresată lui Jacques Rivière, scrisoare care a inspirat lui Aragon, Breton şi Soupault subiectul faimoasei anchete «Pentru ce scrieți». [...] Spuneam, în acea scrisoare: «Scriu pentru a-i regăsi pe oameni». Şi, de fapt, i-am găsit pe oameni, dar m-au decepționat atât de mult, încât acest motiv s-a şters complet, ca o ceață, din cadrul general, din preocupările mele.

Chiar faptul că obiectul decepției mele mai există şi astăzi, de un ordin pe care îl cred, în mod relativ, cel mai demn de atenție, nu face decât să-mi sporească tristețea. Mi-am dat seama, de fapt, că ceilalți autori scriu, dacă nu pentru a parveni, din punct de vedere social, cel puțin pentru a-şi creşte depozitul la banca relațiilor personale care le va deschide, într-o zi, uşile unei Academii, pe care nu am încetat niciodată s-o înjur. Continuu să scriu, pe moment, doar pentru mine şi, în loc să caut alți oameni, mă cercetez pe mine"[385].

După această tăcere autoimpusă, poemul *Omul aproximativ* părea cu atât mai surprinzător şi mai percutant: „ceea ce frapează mai întâi este extraordinara unitate a tonului şi amploarea neobişnuită a acestei opere elaborată timp de aproape cinci ani"[386]; dorind a realiza o introspecție, mai întâi în abisurile proprii şi apoi în adâncul celorlalți, Tristan Tzara a descoperit universul primar al omenirii: „*Omul aproximativ* este un mapamond care cântă. Vocea omului se ridică precum o culme, ca o insulă. O forță cosmică pune în mişcare acest miraculos poem, împovărat de stânci, de aluviuni, de lave şi de bolizi, animat de umanitatea şi de cântecul său nesfârşit, de circuitul speranței şi al deprimării, de strigătul de dragoste şi de chemare, pe care le transformă uitarea"[387].

Poemul *Omul aproximativ* debutează în acalmia aparentă a unei zile de duminică, o apropiere plină de nostalgie a *duminecilor* din poeziile de tinerețe, scrise în limba română: „duminică greu capac peste clocotul sângelui / săptămânală povară ghemuindu-se / căzută-n lăuntrul ei regăsită / clopotele răsună fără noimă şi noi la fel"[388]; în atmosfera citadină purificată de bătăile regulate ale clopotelor, peisajul urban pare mult mai mizer şi mai ticălos: „pipăitul de electrice vibrații tresăririle / aventurile focul siguranța sau sclavia / privirile ce s-au târât de-a lungul unor tăcute chinuri / care-au ros caldarâmul oraşelor şi-au ispăşit atâtea ticăloşii dând pomeni / se perindă strânse în jurul panglicilor de apă / şi curg către mări ducând cu ele în trecere / omeneştile gunoaie şi nălucirile lor"[389]. Imaginea oraşului, văzut ca spațiu al însingurării, al dureroasei lupte pentru subzistență şi al gesturilor absurde se conturează în mod gradat, până ajunge să capete proporții copleşitoare: „clopotele răsună fără noimă şi noi la fel / grijile ce le purtăm cu noi / care-s veşmintele noastre lăuntrice / [...] împodobite cu zadarnice rebusuri de metal / curățite în baia peisajelor circulare / în oraşele pregătite pentru măcel pentru jertfă / [...] plecăm cu plecările / sosim cu sosirile / plecăm cu sosirile sosim când alții pleacă"[390]; pierderea în anonimatul mulțimii şi aşteptarea morții par a fi două dintre preocupările *omului aproximativ*, locuitor al oraşului modern: „clopotele răsună fără noimă şi noi la fel / umblăm ca să scăpăm de furnicarul drumurilor / cu un flacon de privelişte o boală una singură / o singură boală pe care-o cultivăm moartea / [...] vorbesc despre cel ce vorbeşte ce vorbeşte

sunt singur / nu-s decât un zgomot mărunt am mai multe zgomote-n mine / un zgomot înghețat mototolit la răspântie aruncat pe trotuarul jilav / la picioarele oamenilor grăbiți”[391].

Din topografia metropolei nu lipsesc magazinele „cu surâsuri pârlite cu vremea”, sălile de concert, stadioanele „unde aspre atenții mână potopul cu zgomote de apostol”, gările unde „au văzut lumina zilei încântările rupte-n bucăți saluturile prea scurte”, hotelurile „cu strict calculata jenă”, spitalele, bisericile; de multe ori, spațiile urbane cele mai obişnuite adăpostesc întâmplări neverosimile, care sporesc amenințările oraşului; la frizerie se petrec scene de coşmar: „la frizer laşi să-ți cadă capul țeapăn şi zăpada / ieşind din zilnicul linţoliu ai grijă ca mâinile creierului / să nu atingă masa gelatinoasă a coşmarului”; în magazine „oameni ce-ascund domestice griji / plimbă degete grase pe flora etichetelor”, iar „în biserica saint-eustache am văzut două târfe făcând trotuarul”[392]. Sinceritatea autorului este dezarmantă: „mă golesc în fața voastră buzunar întors pe dos”, iar definirea *omului aproximativ* este de o simplitate naturală: „om aproximativ ca mine ca tine cititorule ca şi ceilalți / morman de cărnuri zgomotoase şi de ecouri de conştiință / [...] om aproximativ mişcându-te în aproximările sorții / cu-o inimă drept valiză şi-un vals drept cap”[393]. Renunțarea la neologismele stridente şi la violențele verbale, utilizate cu generozitate în poemele anterioare, face loc imaginilor şi metaforelor obținute cu ajutorul cuvintelor comune; astfel, diferite aspecte cotidiene ale vieții citadine sunt învăluite într-o inefabilă poezie, care sugerează şi continua transformare a spațiului urban modern şi a locuitorilor acestuia: „la fiece cotitură de stradă te transformi într-un alt tu însuți / în case – fălci strânse – unde-s închise mohorâte storurile inimii / [...] lotuşii îmbrăcați de duminică în sălile de teatru ne tapetează / [...] în birourile poştale în care paşi şi țări se ating / la bijutieri încercăm foarte mici peisaje / iar în porturi pământul sfârşeşte cu brațele avântate / [...] în music-hall-uri cu stridente exemple”[394]; apropierea imaginară a distanțelor, din birourile poştale, unde „paşi şi țări se ating”, precum şi descrierea plastică a meşteşugului bijutierului, care realizează „foarte mici peisaje” reprezintă tot atâtea metafore ale activităților citadine dintre cele mai obişnuite.

În altă parte, descrierea unui spațiu urban, sub prima cădere a zăpezii, oscilează între atitudinea defensivă a oraşului, în fața intemperiilor naturii şi gesturile intempestive ale vietăților de pe stradă: „în vreme ce afişele sfâşie căptuşeala zidului / dar iată anunțurile ce spun că totul nu-i afară / iar el adună frunzele aşternute de toamna lui pe pământ / iar zăpada a şi-nceput să cadă şi bisericile se expun cu grijă pe străzi / şi pisicile-n brațe devin mici locomotive / înconjurați cum suntem de păsări şi de fortificații / [...] pachet de case

nemişcat legat cu sfoară gata să se scufunde”[395]. Altădată, siluetele clădirilor înalte care se profilează pe cer, par nişte dinți de lapte şi de zahăr, care trebuie curățați „cu maiul”: „clădire pastă urbană / spălând dinții cerului bătând cu maiul rufele la râu / puțin lapte puțin zahăr puțin”[396]; atunci când oraşul împrumută chipul iubitei, acesta devine misterios şi vrăjit: „acum cupola tăcerii îşi pune tichia pe-oraş / un înger nu se teme să rămână atârnat în văzduh / după ce a aruncat cheia pe fereastră”[397].

Alienarea citadină, provocată de traiul izolat, între patru pereți, generează gesturi primare şi nonconformiste, ce amintesc de însingurarea ciobanului, exilat pe tărâmul „veşnicilor zăpezi”: „în cutia de contrabandă îmi duc viața cu dublu fund / [...] cioban al caldarâmurilor mergând ca o turmă în sens contrar / mersului mulțimii foarfeci în mişcare neîntreruptă / tăind distanța măsurată cu pasul”[398].

Reprezentarea oraşului contemporan este realizată în linii generale; şoselele, podurile, iluminația electrică, clădirile înalte conferă peisajului urban modern trăsături ce asigură continuitatea: „podurile şi tandrele şosele / elastică trezind procedurile animale poate stelele / [...] becurile electrice clocesc sub carapacea de broască țestoasă boabele de nisip şi-alunițele / [...] două turnuri coboară cerul ocheane-ale vârstelor sub pământ”[399]; prin comparație, pentru a confirma teoria că „timpul presară în urma lui prichindei”[400], ulițele şi casele vechi ale oraşului dispar odată cu trecerea vremii: „şi-n vreme ce turbarea urlă la doliul lunii / şi răspândeşte puturoasele bezne pe străduțe şovăielnice / care fug din toate părțile precum pâraiele de vin din butoiul creației / şi pe care casele nu le mai hotărnicesc în rânduri strânse de dinți care veghează / izbindu-se între ele capetele clădirile pe care nici un potop nu le-a putut dizolva-n acid / trosnesc sfărâmate acum pe caldarâm cu rămăşițe de cârje”[401].

Evoluția urbană, de la originile vegetale, până la „transformarea protoplasmică a oraşelor”[402], care aminteşte de tablourile suprarealiste ale lui Max Ernst reprezentând oraşul, analizate în primul capitol, este surprinsă într-o succesiune dinamică de imagini tulburătoare: „orizontul meu nu mai depăşeşte cadranul unui ceasornic / arena unde cursa de tauri fierbe în inima mea hărțuită de verile strigătoare / iar sub trecerile încurcate de patetice mărturisiri sunt flori ce îngenunchează / ispăşindu-şi zăpăceala în piețele de vechituri ale creaților spontane / înghesuite în caleidoscopicele garderobe generațiile tăcute / agățate de ciorchinii de baloane de săpun caracatițele / urcă spre împuțita umflătură a cerului de scutece / şi glasul papagalului gras înghesuit într-o uşă / colorează fântânile arteziene ca ziua în care / somnolentele garnituri de brandenburguri se etalează / un alt oraş ca o altă durere / timpul ne ia în râs”[403]. Deşi Tristan Tzara afirma că a scris acest poem împotriva suprarealismului, el

a creat aici unele dintre cele mai frumoase imagini suprarealiste ale oraşului din lirica de avangardă. Evoluția urbană continuă în ritmuri la fel de dinamice şi în imagini la fel de contrastante: „stradă sub mersul încoace şi-ncolo al roților frământată / foale răscolind ritmic scoarța pământului / […] barurile se deschid confidențelor şi în lăuntrul scoicilor / […] în hărți pe care puternicele tale picioare le vor călca / măsurând forța falezelor cu cea a oraşelor şi a nervilor / curățind la escalele generațiilor fructele vârstelor noi / […] şi noroioasa moluscă se trezeşte compactă de epiderme şi hieroglife / oraşul strâns în colacul mahalalelor sale înconjurat de mizerie abia pluteşte / şi totul se scurge în nămoloasa mediocritate din care a răsărit un cânt nestatornic”[404].

„Imperfectele întoarceri” în trecut aduc în prim plan o imagine mai luminoasă a oraşului; sub „domul vorbitoarelor”, omul ceresc „adună polenul de pietre scumpe la intersecția bulevardelor / […] hangarele anilor de zgură se golesc în vale / şi de biliardele ştirbe se izbesc casele strângătorilor de petice”[405]; sub imperiul iubirii, oraşele se supun forței regeneratoare a naturii şi se integrează pe harta continentelor: „feribotul leagă cele două mâini ale noastre care se caută în fânul visului / […] turmă de oraşe şi sate păscând la umbra unui zeu ierbivor / un zeu nu mai mare decât o frunză-a stejarului / nu mai greu decât un țârâit de greier / nu mai bogat decât o butonieră de şanț / nu mai mare decât o nişă de diamant / şi ce de zadarnice suferințe pe floarea asta de-arhipeleaguri şi insulițe / căzută cu câteva picături de apă-n azur fără zgomot / lumea continentele oceanele ocnele”[406]. Însemnele modernității care aparțin civilizației citadine prevestesc sfârşitul; stâlpii de telegraf au „aripi de mercur la glezne”, distanțele „îşi iau zborul pe dos”, trenul sapă „pe aparatul morse străbătând țări şi glasuri”, fumul maşinii „latră acum şi înhață focul ventilator / ca o roată a morții sunt pe vapor circuitele creierelor / care pe ele însele-nvârt elicea durerilor omeneşti / şi-atâtea altele şi-atâtea altele”[407]; dincolo de această fază a evoluției urbane pare să nu mai fie decât moartea, „capătul lumânării”: „simt în mine izbindu-se de zid deznădejdea întregului oraş / plângeri incendiate căzând de sus fugi spaime murdării / simt în mine izbindu-se de zid deznădejdea întregului oraş / spaime fardate iaduri asfixii de funingine sudori / grimase de furtuni cataclisme contagioase avalanşe morminte”[408]. Ca şi Guillaume Apollinaire în poezia *Victorie*, analizată în primul capitol, temerea lui Tristan Tzara că nu va găsi un nou limbaj pentru a defini noua realitate, înainte ca aceasta să se perimeze, este profundă. Oraşul său a intrat, fără voia lui, în imagistica suprarealistă, prefigurând seria de reprezentări ale *oraşului întreg* şi ale *oraşului pietrificat*, create de Max Ernst, un apropiat al dadaismului parizian, care a devenit apoi un reprezentant de marcă a suprarealismului, analizate, de asemenea, în primul capitol.

În interviul acordat lui Ilarie Voronca pentru revista „Integral", Tristan Tzara afirma: „Consider că poezia este singura stare a adevărului imediat"[409]; noul limbaj poetic din *Omul aproximativ* s-a impus de la început, prin înlănțuirile naturale ale vocabulelor celor mai simple, prin efuziunile lirice sau prin incantațiile magice, devenind un „nou instrument de expresie şi de cunoaştere"[410].

Imaginea oraşului în poemul *Brățara nopților* de Ilarie Voronca

Ilarie Voronca a continuat seria de poeme de mari dimensiuni cu *Brățara nopților*, care cuprinde XXXI de cânturi, compus la Paris, în limba română, în perioada iunie 1927- august 1929; deşi *Brățara nopților* a fost publicată în volum în anul 1929, înainte ca *Omul aproximativ* al lui Tristan Tzara să vadă lumina tiparului, numeroase asemănări duc la concluzia că Ilarie Voronca cunoştea versurile maestrului său, publicate în revistele vremii, şi a creat noul poem sub influența acestora; de altfel, în finalul interviului pe care l-a luat poetului dadaist pentru revista „Integral", din luna aprilie 1927, Ilarie Voronca afirma: „Tristan Tzara tocmai a terminat un mare poem *Omul aproximativ*. Oare el este acela? Plecăm. De pe terasa surâsului său, Tristan Tzara flutură o batistă de nori"[411].

Poemul *Brățara nopților* debutează, ca şi *Omul aproximativ*, în atmosfera destinsă, duminicală, inundată de sunetul clopotelor: „Dumineca limpezeşte ca un obraz aerul / Şi în dantela pieptului caisele clopotelor împart o aromă, / Clopote, clopote, cunosc răcoarea şi argintul vostru"[412].

Sălile de aşteptare din gări, unde „tristețea ca un samovar bolboroseşte", odăile mari, unde „lămpile sunt ca funde de gală", cutiile „de poştă" sunt imagini reluate din poemul *Ulise*; amintirea celor rămaşi acasă îi inspiră versuri nostalgice, determinând inserarea, în planul poeziei, a unor elemente concrete; astfel, prietenul Ştefan Roll este invocat, în lăptăria tatălui său, aşezând o „beteală de linişte" peste noaptea agitată: „Dar iată aici în poemul acesta eu vă sărut gleznele sângerate / Şi mâinile tale Ştefan Roll care la cinci dimineața freacă podeaua lăptăriei / Pentru ca apoi să taie profilul îngerilor în poeme / Şi dăruie bucuria paharului cu lapte celor umili şi săraci"[413].

În înlănțuirea viselor nocturne marea capătă trăsături ale *toposurilor* oraşului modern, atât de dragi avangardiştilor; aceasta este văzută când ca un stadion, când ca o cupolă de circ: „Marea e un teren de foot-bal / Cine va trece mingea prin poarta descătuşării finale / Cine va da semnalul înfrângerii,

izbânzii? / Marea e un circ şi se dau peste cap maimuțele valurilor, / Marea stăruie îndelung în privire precum în scoică vuietul / Marea acrobat se leagănă pe trapezul aerului”[414].

Se cunoaşte preocuparea deosebită pe care artiştii de avangardă au acordat-o artei tiparului, domeniu în care au adus, de asemenea, numeroase inovații; de la *cărțile obiect* ale futuriştilor la *Manifestul tipografic* al lui Karel Teige s-a desfăşurat, am spune, o istorie paralelă a avangardei, care merită, la un moment dat, studiată cu multă seriozitate. Cărțile scriitorilor avangardişti, ca şi revistele de avangardă, care erau tipărite în tiraje foarte limitate, cel mult în câteva sute de exemplare, pe hârtie deosebită, se bucurau, adesea, de colaborarea artiştilor plastici, care creau ilustrații în consonanță cu subiectul volumelor; forma literelor, aşezarea în pagină, înlănțuirea filelor, a desenelor, a culorilor, nimic nu era întâmplător în alcătuirea unui volum, arta tiparului recăpătându-şi statutul de artă.

În literatura română, Ilarie Voronca a fost unul dintre scriitori care s-a ocupat îndelung de aspectul fiecărui volum al său (colaborarea cu Victor Brauner, a continuat şi în cazul acestui volum, pictorul realizând un desen, inclus la pagina 49); de aceea elogiul pe care îl aduce tipografiei, în suita de imagini nocturne din poemul *Brățara nopților*, se înscria în circuitul firesc al reveriilor sale: „Tipografii / Cutii pentru bijuteriile visului / [...] Din tipografii pornesc trâmbițele de nouri / Din tipografii izbucnesc havuzuri vocile / În cearceafuri trupul furtunilor / Şi ca fântâni, tipografiile se adâncesc în argila nopților”[415].

Tipografia, ca *topos* al spațiului citadin modern, este surprinsă în repausul nocturn: „Acum în tipografii maşinile dorm ca nişte peşti uriaşi / Prin ferestrele înalte noaptea îşi scutură sacii cu făină albastră / Şi curelele stau nemişcate ca nişte panglici ale tăcerii / Noaptea a pus lacătul ei nevăzut peste roțile care au vânturat glasul veacului / Noaptea a neclintit aceste batoze ale gândului”[416]. Descrierea întregului proces de tipărire este redat cu multă voluptate: „Îmi place vuetul roților ca o procesiune de cascade / Foile se sărută / Se fecundează rădăcinele vorbelor / Jurnalele, afişele, câte curcubeie / Strigătele cresc, învăluie ca o pădure de liane / Plăcile vibrează / Şi flutură basmalele coalelor / O licoare se urcă în epubeta vântului / Sângele gândului circulă în artere dinamourile / Se amplifică zumzetul tiparului ca o aclamare sub balconul învingătorului”[417]. Descrierea plină de dinamism a maşinilor de tipărit în funcțiune este realizată cu numeroase rapeluri la literatura şi la pictura futuriste; comparația maşinilor cu nişte cabaline executând mişcări cambrate aminteşte atât de *Pegasul* lui F.T. Marinetti, dar şi de tabloul *Oraşul care se înalță* (il. 1) al lui Umberto Boccioni; peroanele „despărțirii”, „serpentinele de culori şi imagini”, cortina care se ridică peste „balul inscripțiilor” reprezintă tot atâtea

imagini din tablourile pictorilor futuriști, Umberto Boccioni sau Carlo Carra: „De aici, mașinile se smucesc în curele / Izbesc cremenea minutului / În zăbale spuma e dantela de strigăte / În coamele lor manuscrisele au împletit bucle / Și literele aruncă lumini ca brățările dansatoarei / Agită teancul de hârtii ca tot atâtea mâini pe peronul despărțirii / Țâșnesc semnele asemeni contrabandiștilor din tufișuri / Se împleticesc serpentinele de culori și de imagini / Se desface o cortină peste balul inscripțiilor, cerneala”[418].

Imnul adus procesului de tipărire, unic în lirica română de avangardă, este urmat de un elogiu închinat bibliotecilor, acele „căi ferate ale închipuirii”, de asemenea unic în poezia română avangardistă; universul citadin creat de Ilarie Voronca în poemul *Brățara nopților* surprinde și laturile culturale ale cetății moderne, unde, alături de tipografii, bibliotecile umplu spațiile nocturne din visurile poetului: „Se apleacă peste buchetele visului: bibliotecile / Sub clopotnițe de tăcere bibliotecile prelungesc panglica dangătului / Bibliotecile, aceste anticamere ale veșniciei, aceste grădini ale extazului / Fiecare frunte: o ciutură adâncită în gâtlejul unei fântâni de azur”[419]; descrierea sălilor de lectură și a rafturilor de cărți implică sacrificiul făcut de fiecare scriitor, în actul creației, depozitat între filele fiecărui tom: „Străjuite de busturi atente, mesele sunt poteci prin toamna cuvintelor / Un fluviu de liniște alunecă prin sălile ca oglinzile / Și totuș se aude mugetul nescăzut al foamei al durerilor / bandajele cărților nu-s de ajuns să acopere rănile gândului și ale cărnii”[420].

Imaginile nocturne sunt străbătute, de-a lungul întregului poem, de trenuri, un element al civilizației moderne, recurent în toate curentele de avangardă, de la futurism la suprarealism; pentru Ilarie Voronca, trenul, care „pipăie gingia tunelului”, care „ca un cuțit tăia paginile ținutului” sau expresul care „zguduia toate fierăriile gândului” reprezintă atât nostalgia depărtărilor, a necunoscutului, dar constituie și un simbol al trecerii timpului: „Trenuri treceau prin catifeaua anilor / [...] Și fiecare tren despletea o părere de rău ca o privire / Fiecare tren îmi umplea sufletul cu depărtare”[421].

Invocarea cititorului, pe care îl face părtaș la reveria sa nocturnă, constituie tot o influență a *Omului aproximativ*: „Unde e începutul unde e sfârșitul / Care e rostul tău în temnița infinitului cetitorule”[422].

Conceput ca o suită de vise nocturne, poemul *Brățara nopților*, în care se continuă, de fapt, periplul lui *Ulise*, a îmbogățit universul citadin cu două noi *toposuri*, tipografia și biblioteca, care conturau și latura spirituală a orașului modern; dacă tipografia constituia un spațiu drag avangardiștilor, biblioteca făcea parte dintre instituțiile care trebuiau demolate, alături de muzee; de aceea credem că prezența inedită a acestui topos citadin în lirica românească de avangardă este cu atât mai remarcabilă.

IMAGINEA ORAŞULUI ÎN EXPRESIONISMUL ROMÂNESC

Maestrul incontestabil al expresionismului românesc, ca de altfel şi al expresionismului european, a fost artistul Hans Mattis-Teutsch. S-a născut la Braşov, în anul 1884, unde şi-a desfăşurat activitatea, ca profesor la Liceul Industrial şi ca artist de notorietate internaţională, până la sfârşitul vieţii, în anul 1960; a debutat în anul 1907, la Salonul Naţional de la Budapesta, unde a expus o statuetă; a fost apropiat de gruparea de avangardă maghiară *MA*, participând la expoziţiile acestora şi publicând, în mod constant, în perioada budapestană a revistei cu acelaşi nume; prima expoziţie personală, din anul 1917, a avut loc la Budapesta, sub egida revistei *MA*, unde a expus 56 de lucrări şi i-a fost publicat un catalog de linogravuri; s-a alăturat apoi grupării germane *Der Sturm*, unde a expus alături de Paul Klee şi Marc Chagall, în anul 1921; a fost apropiat şi de gruparea „Contimporanul", participând intens la lansarea avangardei româneşti şi la prima expoziţie internaţională a revistei „Contimporanul" din anul 1924 şi a rămas un aliat fidel al artiştilor avangardişti români, alături de care a expus şi a colaborat.

Deşi Mattis-Teutsch era de formaţie sculptor, el a fost iniţiatorul picturii abstracte, în bazinul carpatic, operele sale ridicându-se la acelaşi nivel artistic cu picturile abstracte, din aceeaşi perioadă, din vestul Europei, din Cehia sau din Rusia. Ciclurile de *Senzaţii* (*Empfindungen*), cu modulaţii muzicale şi *Florile sufleteşti* (*Seelenblumen*), realizate în perioada 1918-1924, au îmbogăţit pictura abstractă expresionistă cu noi modalităţi de exprimare: „Arta lui Mattis-Teutsch este o artă eminamente subiectivă. Ea nu revelează experienţele spaţiului şi ale formei, nici obiectele, nici adevărul relativ sau absolut al naturii. Ea nu caută culoarea, forma şi realitatea tridimensională a lucrurilor din lumea exterioară. [...] Ea este lirism pur, pură sugestie a emoţiilor.[423] [...] Din formele reale ale naturii, el creează forme artistice abstracte, care, în acest fel, nu mai sunt simboluri ale obiectelor, ci expresii ale simţămintelor. Această pictură a sentimentelor nu e un

joc naiv cu alegoriile, ci o exprimare directă a stărilor emotive lăuntrice, efectuată cu ajutorul unor mijloace picturale absolute. Ea se înrudeşte de aproape cu muzica, fiindu-i analoagă atât în conținut, cât şi în formă. Mattis nu cântă pe note, ci prin culori şi linii”[424].

Cu ocazia unei expoziții personale organizate la Braşov, în anul 1921, artistul afirma: „Scopul meu este acela de a crea lucrări de pictură şi de sculptură abstracte, care să-şi trăiască viețile lor independente, ca şi creaturi artistice, evocând senzații spirituale. În majoritatea compozițiilor mele, iau omul drept punct de plecare. Omul, cu vibrațiile lui spirituale, neîntrupat, ca un contact pentru senzații. [...] Edificarea lucrărilor constă în culoare, în mişcările ritmice, care sunt concordante într-un anumit punct”[425].

Etapele creației lui Mattis-Teutsch s-au dezvoltat, armonios, prelungindu-se una dintr-alta, formele din tablourile sale s-au metamorfozat continuu, prefigurându-le pe următoarele; peisajele figurative din debutul carierei sale, cu liniile arborilor şi ale formelor de relief din ce în ce mai rotunjite, au făcut loc compozițiilor abstracte, viu colorate, din perioada de vârf a carierei sale; după anul 1925, curbele se alungesc, câştigă în înălțime, se transformă în muchii ascuțite şi în paralelipipede, apar siluetele omeneşti, compozițiile sunt redate în trei dimensiuni; teoria verticalelor şi orizontalelor a fost expusă în cartea *Ideologia artei*, publicată în Germania, la începutul deceniului patru al secolului XX. Ivan Hevesy, primul autor care a consacrat un studiu artistului român, remarca: „e greu de imaginat o evoluție artistică mai rectilinie şi mai pură, mai lipsită de divagații şi de rătăciri decât a sa”[426].

Întreaga artă a artistului braşovean s-a inspirat din viața modernă a oraşelor, fiind, în esență, o artă citadină; în acest sens, Lajos Kassak, mentorul revistei *MA*, afirma, în anul 1917: „Toate operele şi ideile lui Mattis-Teutsch îşi au rădăcinile în viața prezentă a metropolelor”[427]. Peisajele urbane trebuie căutate în țesătura rafinată a tablourilor sale, pe parcursul tuturor etapelor creației sale, pentru că acestea se găsesc întotdeauna în planul secund sau în fundal, niciodată oraşul nu a dominat, ca atare, vreo pânză de-ale lui Mattis-Teutsch.

În tabloul *Peisaj din Braşov* (il. 156), realizat la începutul carierei sale, între anii 1910 -1915, reprezentarea oraşului se rezuma la patru case cu acoperişuri roşii, foarte bine ascunse printre copaci, în spatele colinelor; este drept că „oraşul” ocupa punctul focal al tabloului, din partea lui central-superioară; ritmurile tensionate ale reliefului, ca şi realizarea, în prim-planul compoziției, a unei adevărate hărți a lumii, cu oceane, munți şi suprafețe înverzite, sugera starea de anxietate a artistului, într-o perioadă caracterizată prin dese călătorii la Budapesta, Berlin şi Viena, de epuizante căutări şi de emoții intense,

datorate primelor participări la expoziții internaționale de anvergură; prin contrast, aplatizarea reliefului, precum şi delimitarea netă a aşezării urbane prin cele două benzi albastre, transmitea gradul de stabilitate, de refugiu reconfortant şi de spațiu nealterat al oraşului său de reşedință, unde a trăit şi a lucrat întreaga viață. Culorile calde, pastelate, bleu, roz, verde deschis, din planul întâi, sunt înviorate de tuşele intense ale culorilor primare, roşu, albastru şi galben, din fundal, realizându-se astfel o polarizare a efectului vizual în partea superioară a tabloului, în jurul oraşului.

Următoarea etapă a picturii lui Mattis Teutsch s-a caracterizat prin abordarea tehnicii linogravurii, foarte apreciată de artiştii avangardişti, ca să nu ne referim decât la Marcel Iancu şi la Arthur Segal, care au practicat-o şi ei, în aceeaşi perioadă, sau la M.H. Maxy şi la Victor Brauner, care au publicat numeroase linogravuri, după anul 1924, în revistele româneşti de avangardă. Treptat, Mattis-Teutsch a redus, în tablourile sale, numărul culorilor şi al formelor, ajungând la monocromia linogravurilor publicate, în mod constant, în perioada budapestană a revistei *MA* (1917-1919), dar şi în publicistica avangardistă românească. În anul 1917, la 14 octombrie, prima expoziție a revistei *MA*, care reprezenta şi prima expoziție personală a lui Mattis-Teutsch, s-a constituit în jurul celor 56 lucrări ale sale; în urma expoziției a fost publicat un album cu 12 linogravuri, această tehnică influențându-i, extrem de mult, şi stilul pictural din acea perioadă.

Dintre numeroasele lucrări grafice, ne oprim la două linogravuri, realizate în anul 1918, care au redat aspecte ale oraşului modern. În prima dintre ele (il. 151) este sugerat peisajul dramatic al unei periferii urbane; peronul supraînălțat, marcat de arcade rotunde, hala cu coşurile de fum, mişcarea tensionată a norilor, din jumătatea superioară a lucrării, îşi găsesc reflectarea în redarea la fel de tensionată a terasamentului unei căi ferate. În cea de-a doua linogravură (il. 152), alura ultra-modernă a construcției din fundal este marcată de tensiunea arborelui din planul prim, a cărui coroană ocupă întreaga jumătate superioară a lucrării; „fantastica" siguranță a desenului, contrastul „nobil" dintre alb şi negru, „supunerea materialului", „exactitatea" execuției, l-au determinat pe Mihai Nadin, unul dintre exegeții artistului român, să afirme că „Mattis-Teutsch este cel mai elocvent expresionist, în sensul deplin al termenului, tocmai în seria linogravurilor sale"[428]. În linogravurile din această etapă a creației îşi fac apariția unghiurile drepte, inexistente în lucrările de până acum; utilizate şi în prima linogravură analizată, în redarea peronului şi a halei, unghiurile drepte vor face trecerea spre pictura sa geometric-figurativă, influențată de gruparea Bauhaus, de care era foarte apropiat în acea vreme.

În noua etapă a creației lui Mattis-Teutsch, peisajul citadin modern este mai des reprezentat prin blocurile colorate din piatră din planul secund al tablourilor, care sugerau clădiri înalte, pe care se proiectează siluetele elansate şi pline de grație ale noilor sale personaje, femei şi bărbați; acestea erau redate în conformitate cu noua sa ideologie asupra artei, deprinse la Bauhaus, expusă în volumul *Kunstideologie* (*Ideologia* artei), publicat la Potsdam, în anul 1931, unde pictorul afirma: „Artistul trebuie să creeze proporții noi, care izvorăsc din contemporaneitate; se impune crearea tipului nou uman, care să poarte în el umanitatea nu în mod fizionomic, ci tipic. [...] Fiecare cultură implică nucleul ei ca pe un bloc compact, care, prin artă, capătă formă. Blocul este fapta. Viața o cuprinde pe aceasta”[429].

Nu credem că tablouri precum *Trei figuri* (1927), *Mamă cu copil* (1928) sau *Putere* (1930), realizate în această perioadă, pot fi considerate constructiviste, numai datorită prezenței formelor geometrice din planul îndepărtat. Credem, alături de Mihai Nadin, că, în această etapă a creației sale, Mattis-Teutsch şi-a împlinit idealul stilisticii sale picturale afirmate în ciclurile anterioare, accentuând „predispoziția spre exaltarea formelor nemijlocit umane, în condițiile unei viziuni care exaltă valoare simbolică a reprezentărilor”[430].

Spiritualizarea siluetelor feminine situate într-un decor citadin modern, care se profilează, ca o umbră, în fundal, din tabloul *Trei figuri* (il. 157), realizat în anul 1927, sugerează ideea că, în competiția dintre oraşul tradițional şi oraşul modern, modernitatea învinge, formele esențializate ale clădirilor înnobilând şi trupurile feminine, care dobândesc, la rândul lor, o formă mult diferită de silueta feminină tradițională. O nouă teorie a verticalelor active, dinamice, masculine şi a orizontalelor pasive, feminine, se contura în creația lui Mattis-Teusch.

În lucrarea *Mamă cu copil* (il. 158), realizată în anul 1928, contrastul dintre atitudinea dinamică (dar totuşi ocrotitoare) a mamei moderne, luptătoare, cu pruncul în brațe, din prim-planul compoziției şi atitudinea pasivă a mamei tradiționale, care este reprezentată şezând, într-un peisaj domestic, în fața unei case, aflată la liziera unei păduri formate din arbori cu coroane conice, este mult mai clar conturat. De altfel, tema femeii sau a mamei înfățişate ca spirit protector al cetății circula în zona picturii avangardiste central-europene; Josef Čapek o expusese în tabloul *Femeie deasupra oraşului* (il. 160), realizat între anii1919-1920 şi Béla Kádár în lucrarea intitulată, la fel ca pictura lui Mattis-Teutsch, *Mamă şi copil* (il. 161), realizată tot la sfârşitul anilor 1920.

În tabloul artistului ceh, femeia, cu trăsături masculinizate şi cu trupul stilizat în elemente unghiulare, ocupă întreaga diagonală a compoziției, veghind şi dominând asupra oraşului adormit; desfăşurarea ritmică de imobile

identice, cazone, cu nesfârşitele şiruri de ferestre întunecate, se realizează în paralel cu trupul femeii; deşi totul pare nemişcat, evoluția ascendentă a celor două şiruri paralele de suprafețe unghiulare, situate pe diagonala tabloului, sugerează tensiunea mocnită dintre agitația şi dinamismul oraşului modern, aflat în repaus nocturn, şi anxietatea dramatică a femeii, care trudeşte să țină totul sub control.

În tabloul artistului maghiar, principala preocupare a personajului feminin din prim-plan, cu trăsături angelice şi cu siluetă diafană, pare a fi liniştirea copilului pe care îl ține strâns în brațe; umbra lăsată de femeie este însă întoarsă spre grupul de locuințe din fundal, supraveghindu-le îndeaproape; una dintre casele din planul secund se sprijină, la rândul ei, pe un manechin feminin, iar câinele, ca animal de casă, este supus, la rândul lui, în totalitate, stăpânei sale, astfel, întreaga scenă urbană se află sub protecția şi sub dominația blândei şi delicatei mame.

În tabloul lui Mattis-Teutsch, femeia cu pruncul în brațe este reprezentată ca un grup statuar, într-o manieră mult mai modernă şi mai esențializată decât la ceilalți doi artişti; frumusețea nudului feminin, a trupului atletic, vertical, dinamic şi plin de forță, pus în valoare şi de tratarea tridimensională a spațiului, ca şi de contrastul dintre culorile primare galben şi albastru, domină imaginea tradițională a femeii, din planul secund, la fel de frumoasă, reprezentată, de această dată, printr-o statuie clasică, care se odihneşte, în poziție şezând, în fața casei, într-un peisaj idilic. Jocul suprafețelor geometrice, al verticalelor şi orizontalelor, al unghiurilor şi, nu în ultimul rând, al culorilor, clar conturate, precum galbenul, albastrul şi verdele, ori insinuându-se cu subtilitate, precum violetul, contribuie la realizarea unei structuri riguroase şi, în acelaşi timp, extrem de dematerializate: „Prin direcțiile liniilor şi culorilor artistul îmbină elementele, desprinzându-le din suspensia lor concretă într-o suprafață dematerializată. El tinde să dilate la infinit posibilitățile formale ale suprafeței picturale”[431]. Statura impunătoare a tinerei mame cu pruncul în brațe, aşezată parcă pe un piedestal, domină astfel, ca şi în tablourile lui Josef Čapek şi Béla Kádár, oraşul din fundal, redat de Mattis-Teutsch atât sub aspect tradițional, dar şi prin construcțiile înalte ale metropolei moderne, reprezentate de volumele masive, albastre şi galbene, pe care se profilează întreaga compoziție.

În tabloul *Putere* (il. 159), dinamica oraşului din planul îndepărtat, conturat, de această dată, din volume geometrice mai variate, zgârie-nori, clădiri înalte sub formă de bară, fronturi mai joase, de legătură, clădiri unghiulare, cu suprafețe tensionate de liniile verticale, orizontale, frânte şi de culorile contrastante, galben şi albastru sau apropiate, verde şi albastru, transmite

celor doi bărbați din prim-plan, întorşi cu spatele la privitori şi cu fața spre metropolă, întreaga sa putere şi forță creatoare.

Verticalele predomină şi în cele două reprezentări ale Americii. Primul tablou, *America I* (il. 162), realizat în anul 1925, reprezintă una dintre primele lucrări ale artistului care se înalță pe verticală; construcția înaltă, care iese din cadru, este alcătuită din zgârie-nori americani, stilizați până la volumele simple, cilindrice, ale unor stâlpi de beton, viu colorați, în albastru şi portocaliu. Cele două figuri umane, redate în profil, par strivite în strânsoarea volumelor austere moderne; reprezentarea celor două personaje, asemenea celor realizate în această perioadă (*Odihnă*, *Mama*, *Cavalerul albastru*), implică vădite aluzii vegetale, acestea nefiind altceva decât metamorfozarea formelor de flori din ciclul anterior, *Florile sufletului.* De altfel, redarea brațelor prin frunze şi încolăcirea celor două siluete ca nişte plante pe un vrej, colorat în tonuri intense de verde, sugerează legătura intimă dintre arhitectura modernă a zgârie-norilor, care se înalță, vertical, din pământ, şi locatarul acestora, „comprimat între pilonii de beton [care] constituie al doilea pisc atins de Mattis-Teutsch, fiind în acelaşi timp un document al clarviziunii de concepție”[432]. Culorile pline, roşu, albastru, verde, la care se adaugă tuşe groase de negru, profilate pe fondul realizat în nuanțe delicate de verde-pal şi bleu, ce conturează, de asemenea, silueta unui zgârie-nori, sugerează vigoarea şi îndrăzneala noilor metropole americane. În tabloul *America II* (il.163), pictat în anul 1930, silueta umană elansată, proprie lucrărilor din acea perioadă, este prizonieră într-o încăpere ermetic închisă, fără nicio deschidere spre exterior. Dacă preluăm data de realizare a tabloului anul 1930[433] înseamnă că această lucrare prefigura, cu mult timp înainte, stilul abordat de artist după anul 1944, în tablouri precum *Visul artistului* (1944), *Muncitori* (1956), ş. a. Decorația murală delicată, cu figuri geometrice abstracte, realizate în culori pale, sugerează aspecte din peisajul citadin înconjurător, fragmente de clădiri înalte, ferestre, stâlpi, pete de iarbă verde, precum şi forme preluate din tabloul *America* din anul 1925, cum ar fi semicercurile roşii, dispuse pe verticală, care nu reuşesc să se îmbine, ca să formeze un cerc. Silueta umană, văzută din profil, încearcă parcă să străpungă tavanul, pentru a se elibera din încăperea mult prea scundă şi prea strâmtă; omul nou, întruchipat de artistul avangardist, care „nu este fiziologic, nu este o amintire”[434] pare acum alienat, prizonierul nefericit al civilizației moderne.

Compoziția tablourilor analizate, cu excepția, poate, a *Peisajului din Braşov* şi *America II*, trădau formația de sculptor a lui Mattis-Teutsch; tratarea subiectelor ca grupuri statuare, ansambluri arhitectonice ori construcții în spațiu, precum şi redarea tridimensională a spațiului, au transpus în pictură ideile plastice spațiale ale artistului expresionist: „Statuia în aparență se apropie mai mult

de natură. Statuia se ridică mereu din orizontală, după cum şi întreaga natură se ridică din marele orizontal”[435]; sensul jocului abstract al liniilor sale este dezvăluit cu multă simplitate: „Verticala înseamnă activitate; forma verticală e stâlpul sprijinitor. Orizontala înseamnă liniște; forma orizontală e împreunarea verticalelor şi nemărginita întindere [...] Toate creațiile naturii se înalță din orizontală”[436]; oraşul din tablourile lui Mattis-Teutsch este oraşul modern, înălțat pe verticală, intens spiritualizat, prin formele sale geometrizant-abstracte. Acestuia i se opune, în cadrul expresionismului românesc, imaginea oraşului copleşit de tensiuni psihologice puternice, oraşul atins de spaima distrugerii şi tristeții, din tablourile altui artist braşovean, Hans Eder.

* * *

Este uimitor faptul cum doi artişti născuți în acelaşi oraş, Braşov, la interval de un an, Hans Eder în anul 1883, Hans Mattis-Teutsch în anul 1884, care au studiat în aceeaşi perioadă la München şi la Paris, să aibă stiluri şi destine artistice atât de diferite, în cadrul aceluiaşi curent plastic, expresionismul.

Provenit dintr-o familie modestă, tatăl natural, care murise înainte de naşterea artistului, fusese croitor, iar mama era fiica unui cojocar, Hans Mattis-Teutsch, grație talentului şi viziunii sale moderniste, a ales de la început calea avangardei abstracte şi esențializate, afirmându-se cu multă uşurință printre numele importante ale expresionismului european; provenit dintr-o familie foarte înstărită, tatăl său aflându-se multă vreme la conducerea Casei de Economii şi Consemnațiuni, orfan de mamă (care a murit puțin după naşterea sa), Hans Eder, care moştenise talentul unui străbunic matern, un grafician de oarecare notorietate, a urmat calea tradițională a *sezessionului* austriac, a fost profesor de desen la Salzburg şi a înființat o şcoală de pictură particulară la Viena; el s-a apropiat de expresionism cu ocazia primului război mondial, când a fost combatant activ, ca locotenent de artilerie, pe front.

Structură prin excelență citadină, Hans Eder, ca şi Hans Mattis-Teutsch, nu a fost cuprins niciodată de sentimentul copleşitor al naturii şi nu a simțit nevoia să evadeze în mijlocul acesteia. Peisajele urbane abundă însă în pictura sa; în afară de peisajele citadine propriu-zise, oraşul este prezent în pânzele sale chiar şi atunci când pictează portrete sau naturi moarte.

Printre primele peisaje citadine pictate de Hans Eder s-au numărat tablourile pictate la Bruges, între anii 1910-1911, cu ocazia unei călătorii de studii în oraşul belgian; în lucrări precum *Piața de peşte din Bruges*, *Toamnă în Bruges*, *Canal în Bruges*, *Pod în Bruges*, realizate în maniera postimpresionistă, transpar primele influențe evidente ale expresionismului.

Tabloul *Piața de peşte din Bruges* (il. 164), realizat în anul 1911, este, probabil, cel mai valoros din seria de peisaje citadine flamande pictate de Hans Eder; oprindu-se asupra unui aspect pitoresc al burgului comercial de la Marea Nordului, artistul reda, alături de peisajul citadin construit şi personajele care îl populează, fapt unic în opera sa, pentru că majoritatea peisajelor sale urbane sunt fie pustii, fie străbătute de siluete fără identitate. Ulița sinuoasă, medievală, pavată cu caldarâm, flancată de case modeste, minuțios redate, care nu sunt însă reprezentative pentru arhitectura oraşului, şi de cele două şiruri de coşuri mari, rotunde, în care sunt păstrați şi etalați peştii, constituie un decor extrem de sugestiv pentru desfăşurarea unui aspect comercial important din viața oraşului. Personajele, conturate în tuşe expresioniste, sunt reprezentate mai ales de femei trecute de prima tinerețe, de origine modestă, servitoare, bucătărese, împovărate de nevoi; negustoresele de peşte au staturi mai impozante, o atitudine mai fermă, ele susținându-şi cu multă demnitate poziția dobândită în ierarhia ocupațiilor citadine. Figurile din prim-plan sunt bine conturate, din față sau din profil; importanța vânzătoarei care ne captează privirile este bine marcată; cu două coşuri de peşte deja vândute, ea nu se mai ridică în fața clientei, o bătrânică gârbovită, care poartă un coşuleț de dimensiuni mult mai reduse decât imensele recipiente cu peşte, ci, din poziția şezând, susține cu mult aplomb prețul mărfii sale, arătând, pe degete, costul acesteia; mai departe, o altă precupeață, cu trăsături asemănătoare, îşi aşteaptă, cu mâinile în şold, clienții, un cuplu discută pe trotuar, iar un băiat cu picior de lemn se îndreaptă, cu mers chinuit, spre aceştia; pe măsură ce se înaintează în adâncimea tabloului, trăsăturile personajelor se estompează, acestea contopindu-se în masa coşurilor imense cu marfă; peştii împrăştiați pe caldarâm, în prim-plan, constituie o aluzie la peisajele tradiționale flamande, dar câinele costeliv, cu privirile vioaie ațintite spre privitor, care reprezintă singurul animal viu din tablou, provine din scenele citadine expresioniste, unde, în aglomerațiile umane, îşi face, întotdeauna, loc şi un câine. Atmosfera sumbră şi umedă este redată în culori pastelate, unde predomină cărămiziul, galbenul pal şi albastrul plumburiu, care sugerează atât climatul ploios, specific oraşului Bruges, cât şi cadrul natural, acvatic, în care trăiesc peştii.

În următoarele peisaje din Bruges, oamenii dispar, treptat. În tabloul *Toamnă în Bruges* (il. 165), încă se mai vede o siluetă feminină, îmbrăcată complet în negru, care trage după ea un copil şi înaintează, gârbovită, de-a lungul unui canal. Peisajul citadin, realizat mai degrabă în manieră postimpresionistă, se configurează după forma rotunjită a canalului; fronturile caselor, tradiționale sau mai moderne, închid perspectiva, pe verticală, iar podul

întrerupe curgerea apei, pe orizontală; limitarea, în perspectivă, a peisajului construit este echilibrată de reflectarea sa, în adâncime, în apă; ruptura dintre oraş şi personaje pare totală, femeia nu ia în seamă niciun aspect urban din jurul ei, iar peisajul citadin, la rândul său, pare pustiu şi depopulat. Lumina blândă a toamnei, tonurile calde, de brun-roşcat sau de galben-ruginiu, cerul senin care se proiectează, ca şi casele, în apa din canal, nu par să îndulcească, în niciun fel, chinul amar al femeii.

În lucrarea *Peisaj din Bruges* (il.166), elementele specifice arhitecturii oraşului belgian, precum *podul* sau *canalul* constituie adevărate *leitmotive.* Plasat în centrul compoziției, podul din *Peisaj din Bruges*, reprezentat în proporții deformate, obturează de fapt privirea spre peisajul din adâncime, în ciuda celor două orificii rotunde care îl străpung; nici măcar copacul prăbuşit în canal, din partea dreaptă a compoziției, nu însufleţeşte peisajul citadin arid, tăiat în piatră, pustiu, inundat însă de lumina ireală a amurgului, care uniformizează nuanțele de ocru şi de cărămiziu ale tabloului.

Odată cu primul război mondial, unde Hans Eder a participat, atât ca militar, cât şi ca pictor de război, perspectiva artistică în reprezentarea oraşului s-a transformat radical, artistul adoptând tematica urbană şi tehnica specifice expresionismului.

Imaginea unei fabrici dezafectate a inspirat artistului realizarea, în anul 1915, a două tablouri în care peisajul industrial ruinat sugera distrugerile cauzate de război. În tabloul *Kolomeea* (il. 167) tensiunea este produsă nu numai de zidurile distruse ale fabricii, dar şi de cerul amenințător sub care de desfăşoară întreaga scenă; grămada de volume dezmembrate din centrul compoziției, înconjurată, din toate părțile, de ziduri care şi-au pierdut rolul constructiv, creează un spațiu închis, inform, în care orizontalele nu mai există, iar cele două verticale, din stânga şi din dreapta lucrării, şi-au pierdut orice logică de amplasare; prin fantele ferestrelor distruse se poate zări acelaşi cer plumburiu. Incandescent şi aproape monocromatic, tabloul este realizat în nuanțe de roşu-ruginiu, care poate simboliza metalul ruginit sau metalul topit, care a curs şi s-a aşezat în alte forme sau sângele amestecat cu pământ, aluzie la trupurile sfârtecate în război. „Nu interesează ce uzină, ce maşini, unde. Ceea ce loveşte privitorul e stagnarea. Materializarea scoaterii din mişcare şi înscrierea în ciclul unei alte morți decât cea vegetală: moartea civilizației”[437]. Criticul de artă Oscar Walter Cisek afirma entuziasmat, referitor la acest tablou, că este „unul dintre cele mai tulburătoare tablouri de război din câte s-au pictat în lume”[438]. În lucrarea *Kolomeea-maşini distruse* (il. 168) registrul coloristic se schimbă radical, pe gama rece de albastru-vezui a zidurilor profilându-se agregatele

unei maşinării supradimensionate, care ocupă aproape trei sferturi din suprafaţa tabloului; compoziţia, foarte echilibrată, închide, în curtea interioară a fabricii distruse, formele circulare extrem de variate ale maşinii dezmembrate: roţi, cilindri, fuzelaje, de dimensiuni diferite, care constituie, totodată, şi singurele pete de culoare, brun-ruginii; dacă s-ar face abstracţie de titlu, în acest tablou, peisajul industrial nu mai sugerează distrugerile produse de război, ci uriaşa maşinărie este tratată ca o natură statică; jocul dintre roata imensă, care susţine bara orizontală pe care sunt montate alte două roţi, de dimensiuni tot mai reduse, din partea superioară a compoziţiei, cu verticala coşului central, care iese din tablou, realizează nişte variaţii uşor ludice, care înviorează aspectul tern al peisajului industrial.

Dintre lucrările grafice ale lui Hans Eder apărute în publicistica din Ardeal, care nu figurează în niciun studiu dedicat artistului, se desprind două desene cu subiect citadin, unul realizat în anul 1914, publicat în ziarul braşovean „Das Ziel", iar celălalt desen realizat în anul 1919, publicat în ziarul sibian „Ostland", în anul 1920.

În *Desen în peniţă* (il. 153), artistul a redat atmosfera aglomerată dintr-un port, la sosirea unui vapor de pasageri; în partea superioară a compoziţiei, redată într-o viziune ascendentă, în continuarea scărilor care urcă, se aglomerează atât elementele specifice activităţii portuare, vase, catarge, stâlpi de electricitate, dar şi mulţimea tăcută şi resemnată a pasagerilor, cu figuri nediferenţiate, care părăseşte, în ordine, scena; în acest timp, în partea stângă a desenului, atmosfera este mai destinsă, un bărbat pescuieşte, un copil aleargă, un câine, nelipsitul câine din tablourile expresioniste, se plimbă nestingherit printre oameni.

Personajul central din cel de-al doilea desen, pe care scrie *Brandstatt* (*Locul incendiului*, il. 154), enigmatic, cu pălărie şi cu ochelari negri, priveşte impasibil un decor interior devastat şi constată efectele produse: grinzi prăbuşite, o coadă de pian, cu picioarele rupte, o masă răsturnată, un scaun şubrezit; în partea superioară a desenului, meticulos realizată, unde este redat fumul care se înalţă de la incendiu, nu se distinge decât o fereastră zăbrelită, de mici dimensiuni, care nu oferă nicio deschidere spre peisajul exterior.

În ambele desene, tensiunea creată, fie între peisajul industrial al portului şi mulţimea care mărşăluieşte în tăcere, din prima lucrare, fie între urmările unui incendiu şi personajul masculin care le constată, impasibil, din a doua lucrare, dezvăluie o puternică influenţă expresionistă, în redarea scenelor urbane; linia viguroasă, ca şi meticulozitatea în redarea detaliilor, dezvăluie un Hans Eder la fel de talentat în arta grafică, ca şi în pictură.

Un tablou aparte în peisajul său citadin de factură expresionistă este *Cartierul proletar* (il. 155), realizat de Hans Eder în anul 1921, probabil la

Viena sau la Salzburg; pe strada pustie, dezolantă, a unei suburbii muncitoreşti, silueta unei femei băute, care merge, împleticindu-se, cu o sticlă în mână, este neaşteptată şi foarte insolită; în spate, drumul îi este barat de zidurile altor locuințe, care obturează perspectiva; din dosul ferestrelor sau al uşilor, o urmăresc priviri masculine, indignate de apariția femeii; chiar şi un câine se opreşte în drum şi o latră. Atmosfera sumbră, a unei străzi mizere dintr-un cartier sărac al unei metropole moderne, străbătută de trecerea zgomotoasă a unei femei bete, cu trăsături desprinse din pictura lui Egon Schiele, reprezintă unicul peisaj citadin cu implicații sociale din opera lui Hans Eder, cu o puternică amprentă expresionistă europeană, prefigurându-le pe cele ale lui M.H. Maxy, realizate în deceniul următor, unde nota locală devenea însă predominantă.

În fine, în alte lucrări de Hans Eder, peisajele urbane sunt redate în planul secund, văzute din cadrul unei ferestre, în prim-planul compoziției aflându-se o natură moartă sau, ca variație, un portret; deşi nedatate, credem că aceste peisaje sunt realizate mai târziu, spre sfârşitul deceniului trei al secolului XX.

Compoziția unui astfel de tablou este foarte interesantă, deşi „rețeta" pare destul de facilă. În lucrarea *Natură statică cu borcane şi fructe* (il. 169), de exemplu, oraşul se vede în planul secund, în cadrul unei rame, ca un *tablou în tablou*; numai faldurile unei draperii sugerează existența ferestrei; pe masa lucioasă din lemn din fața geamului, alături de fructe (mere şi pere), de cele două borcane cu compot sau cu dulceață, care reprezintă o altă imagine a fructelor, obținută printr-o prelucrare domestică, sunt reproduse şi alte obiecte care dezvăluie trăsături ale spațiului interior, care nu apare, de altfel, în tablou: o fructieră, un ceainic, o cană cu lapte. Peisajul citadin care se vede pe fereastră, de fapt un colț al Pieței Sfatului, cu Biserica Neagră, pare ireal şi de o stranietate ciudată, foarte luminos, poate şi din cauza zăpezii, imobil, populat cu nişte siluete minuscule, care se preling pe lângă ziduri. Şi perspectiva neverosimilă, unde „natura statică" din interior pare la o distanță mică față de peisajul citadin exterior, elementele expuse pe masă, în interior, având chiar aceleaşi proporții cu clădirile de afară, implică o conotație suprarealistă; tonurile de roşu ale fructelor, care se reflectă pe masa lucioasă, se întrevăd apoi prin transparența borcanelor şi se revarsă în exterior, în sclipirile translucide ale fațadelor, colorate în nuanțe delicate de roz, care se răsfrâng în zăpada de pe trotuar sau pe acoperişurile din depărtare sau chiar în nuanțele sidefate ale cerului. În cazul acestor peisaje citadine, fereastra nu mai reprezintă doar un simbol al deschiderii spre lumea exterioară, ci şi un „loc de trecere între două lumi, între două universuri"[439].

În tabloul *Natură moartă cu cactus* (il. 170), colorat în nuanțe de albastru, care sugerează înserarea, atmosfera este şi mai stranie; între vasul cu mere

şi cactusul care străpunge, pe verticală, centrul lucrării, aşezate pe o măsuță rotundă, în fața geamului, şi colțul de piață care se zăreşte pe fereastră, se interpune un cuplu bizar de bărbați, îmbrăcați în haine arăbeşti, cu turbane pe cap, care stau de vorbă, față în față (căruia îi corespunde un alt cuplu, de femei, care discută, în piață) şi o plantă, într-un ghiveci mai mic, aplecată mult spre stânga, ca şi cum ar urmări ce discută cei doi bărbați sau ceea ce se întâmplă afară; atât cele două personaje masculine, ce pot fi şi două statuete, cât şi ghiveciul, par a fi plasate pe pervazul ferestrei; în acest tablou, limita dintre spațiul interior şi cel exterior se estompează, acestea contopindu-se într-un univers ireal, atins de misterul şi de înțelepciunea unor civilizații îndepărtate, simbolizate prin cele două statuete orientale şi prin cactus. Tonurile reci, albastre, care învăluie întreaga scenă, sunt înviorate, în spațiul interior, de faldurile roşii ale feței de masă, de merele roşii şi de perdelele galbene, toate reprezentând culori primare.

Peisajele citadine din tablourile lui Hans Eder reprezintă o altă dimensiune a expresionismului românesc; acestea nu sunt abstracte şi intens colorate, ca în lucrările lui Hans Mattis-Teutsch; deşi par a avea multe asemănări cu locuri reale, străzi din Bruges, fabrica Kolomeea din Braşov, Piața Sfatului din Braşov, „văzută de la fereastra unei vechi clădiri de pe Şirul Grâului”[440] sau din atelierul său de pe strada Hirscher, ele devin nişte *toposuri* personale ale artistului, tratate ca nişte naturi statice, enigmatice şi inundate de o lumină misterioasă. Definirea coordonatelor picturii lui Hans Eder, făcută de Dan Grigorescu, nu se aplică şi peisajelor sale citadine: „un expresionism a cărui substanță nu e nici misticul, nici extaticul, cosmicul sau originalul ci *crisparea*. Lumea picturilor lui e dominată, de multe ori, de un destin implacabil, al suferinței şi al neîmplinirii”[441].

* * *

În poezia română de avangardă reprezentantul cel mai notabil al expresionismului a fost B. Fundoianu. Deşi scriitorul nu a dorit să se afilieze la nici un curent literar de avangardă, el a fost apropiat de întreaga mişcare românească, chiar şi după plecarea în Franța; el a fost, de altfel, singurul scriitor care a publicat, cu multă consecvență, în revistele româneşti de avangardă, încă din primul număr al „Contimporanului”, din 3 iunie 1922 (articolul *Ferestre spre Occident*, referitor la problema traducerilor din literatura română); articole teoretice de mare finețe şi anvergură, recenzii de cărți, cronici dramatice, experimentul teatral *Insula*, primele sale poeme în limba română, precum şi prima sa poezie scrisă în limba franceză, toate acestea au fost împărtăşite

revistelor avangardiste româneşti, cu o fidelitate impresionantă. Deşi a părăsit țara în decembrie 1923, înainte ca avangarda română să explodeze şi nu a mai revenit niciodată, până la sfârşitul lui dramatic, din anul 1944, prezența sa regulată în publicistica românească a vremii, nu numai în cea de avangardă, a fost neîntreruptă.

Într-o perioadă în care poeții avangardişti se extaziau în fața metropolei moderne, pe care o cântau cu frenezie, chiar dacă aceasta nu exista decât în imaginația lor, B. Fundoianu introducea în poezia română de avangardă târgul mizerabil de provincie, dezvăluind toate aspectele întunecate ale acestuia, ironizând, plin de sarcasm, laturile „idilice" ale oraşului „plin de oameni şi noroi". În primele sale versuri dedicate peisajului citadin, latura ironică prevalează, întărită şi de versificația de influență coşbuciană: „Oraşul plin de oameni şi noroi / Şi-aprinde, roşii, miile de becuri, / Şi-i ca un vas uitat după înecuri. / Atâția oameni sunt şi-atât noroi, / Încât, cum stau alături în joc, / Se murdăresc pe straie reciproc"[442]; tonul ludic a constituit o excepție în opera poetică a lui B. Fundoianu. In versurile scrise începând cu anul următor, 1917, şi până în anul 1923, publicate abia în 1930, în volumul *Privelişti*, prin care debuta, ca poet, „grandiosul ca şi pitorescul natural sunt evitate, după cum sunt evitate, în genere, nostalgia şi efuziunea. Şi – cu deosebire – priveliştile frumoase. Totul pare anume conceput ca să contrarieze şi să sfideze mentalitatea tradițională"[443].

Anii care s-au scurs, de la scrierea poemelor până la publicarea lor în volum, nu au adus nicio undă de seninătate în viziunea sa asupra ținuturilor natale, dimpotrivă, aversiunea față de acestea s-a cristalizat: „Târg ticălos, cu ulițe şi străzi / sparte de ploi, de vite şi de care // [...] case bătrâne-n care n-a trăit / nimic, pe după geam, decât pustiul. // Şi oamenii după garduri se furişă. / Bivolii grei, când vin de la păscut / calcă-n asfalt, se culcă sau se pişă / cu coarnele-n văzduh, ca la-nceput"[444] sau „târg cu şopârle sub pietre, fără-un pom, / cu coperişuri trase peste ferestre glugă"[445].

În prefața la volumul *Priveliști*, intitulată *Câteva cuvinte pădurețe*, poetul a mărturisit că înverşunarea sa era îndreptată de fapt împotriva războiului, care produsese transformări profunde asupra Herței natale: „Poezia aceasta s-a născut în 1917, pe vremea războiului, într-o Moldovă mică cât o nucă, într-o febră de creştere, de distrugere. Nimic din ceea ce constituie materia primă a acestui lirism nu mai exista în realitate. Poetul privea curgând pe după geamuri armatele cenuşii şi tobele bătând moarte; [...] descripția lui nu avea un model real, ci năştea din negura minții, ca o protestare intimă împotriva peisajului mecanic, de gloanțe, de sârmă ghimpată, de tancuri. [...] Pământul era amestecat cu fier, cu foc şi aşchii de sticlă; arătura era un obicei pierdut,

boul un mit vetust, baliga o vegetație necunoscută. În timp ce Dada exploda aiurea și masacrul civil începea pe străzi, poetul răsfrângea lumea cu capul întors, de scârbă”[446].

Ororile pe care războiul le-a produs asupra orașului, văzute ca niște acțiuni ireversibile, ca o sucombare a civilizației („și s-a oprit mișcarea și timpii se opriră”), reprezenta o atitudine tipic expresionistă, care s-a remarcat și în pictura lui Hans Eder, în tablourile *Kolomeea* (il. 169, 170): „Tu ești orașu-n care uzine putreziră / varul crescu pe șine, pe cuie și pe șipci / și s-a oprit mișcarea și timpii se opriră; / au mai rămas din umblet fărâme de furnici”[447].

Războiul nu a constituit însă unica motivație a crispării poetului în fața imaginii târgului natal; de altfel înverșunarea sa nu este continuă, adesea tonul său capătă inflexiuni fataliste, în descrierea vieții cotidiene monotone, statice, lipsite de orice speranță de schimbare, desfășurate în succesiunea implacabilă a anotimpurilor și a intemperiilor naturale: „În târg miroase-a ploaie, a toamnă și a fân. / Vântul nisip aduce, fierbinte, în plămân, / și fetele așteaptă în ulița murdară, / tăcerea care cade în fiecare seară, / și factorul cu gluga pe cap, greoi și surd. / Căruțe fugărite de ploaie au trecut, / și liniștea în lucruri de mult mucegăiește. [...] auzi tăcerea lungă și gri care e toamnă / și diligența care vine din Dorohoi. [...] cu ochii roșii, târgul, cuprins de spaimă, muge”[448].

Evadarea din această lume ermetic închisă se realizează, în viziunea poetului, doar prin moarte: „În case știu vapoare ce pleacă spre New York / și bancuri unde-oceanul a descărcat ciolane. / Un far mai face semne de spaimă prin obloane / și-atât”[449].

Alteori, descrierea unei gări prilejuiește acumulări minuțioase de detalii și de toponimice exacte, care sunt însă înșelătoare, pentru că „descrierea e pură aparență și poemul propriu-zis se construiește într-un plan mai profund”[450], în realitatea imaginară a poetului: „Porcii mănâncă iarba prin șinele de fier. / Cerul e-nalt atâta, că parcă nu e cer, / ori l-au urcat tăcerea și munții spini. Amiaza. / Căruțe din Belia trec pe șosea spre Breaza. / Gara-i pustie parcă de secole și ani. / Șoseaua, ca o râmă, umblă pe bolovani / nici nu privește râul în mers pe drumul Breazii”[451]. Propoziții scurte, enunțiative, par a alcătui „consemnarea unui grefier al peisajului”[452]; așa cum remarca Mircea Martin, „autorului îi lipsește, de altfel, cum se poate ușor constata și cum singur o recunoaște, curiozitatea față de peisaj, care e pretutindeni același și al cărui farmec este întotdeauna atribuit: «Nu aștept alte peisaje, fiindcă peisajul va fi totdeauna același. Știu prea bine că eu creez peisajul...»”[453].

Altădată, sosirea toamnei în târg generează constatări ironice și stereotipe: „Toamna e-atât de rumenă în târg, / cu flori în păr, roșcate, de olane, / că strada umblă ca un cocostârc / pe după gratii unde cântă piane // [...] Femeile-au ieșit

la geam să coase / ciorapi de lână pentru iarnă, roşi; / şi-n case care-a doftorii miroase, / se coc, precum gutuie, ofticoşi”[454]; peisajul idilic, simbolist, asemănător cu peisajul provincial din primele poezii scrise de Tristan Tzara, înainte de a pleca din țară, este întrerupt brusc, de imaginea lagunei venețiene, invocată, în mod livresc, la vederea unor porumbei, în curte: „În seară, porumbeii din curte, pe asfalt, / au în priviri tăcerea unui climat mai cald / şi mersul lin, de parcă s-ar clătina pe-o strună. / Visez la porumbeii cei albi de pe lagună; / [...] Veneție, porumbii au sufletul tău simplu”[455].

Din datările pe care autorul le-a consemnat în dreptul fiecărui poem, se poate constata cu uşurință faptul că, atunci când poezia este mai recentă (1922-1929), tonul devine mai vehement, iar atunci când poemul este mai îndepărtat în timp (1917-1919), tonul poetului este mai cald, ironic şi, uneori, chiar melancolic.

Totodată, aspecte ale civilizației citadine moderne îşi fac, treptat, loc în *Alte privelişti*, la început în mod firesc: „Ne-aşteaptă trenuri cu viteză nouă, / şopârle printre şinele de fier, / şi dimineața cu cercei de rouă: să răsturnăm balcoanele cu cer”[456]; apoi elementele noii civilizații intervin cu violență, ca în urma unui potop, care a măturat totul în drum şi care a deschis calea unei lumi noi: „Iată-l deşteptat de cântecul spălat al păsărilor / de cântecul stâlpilor de telegraf cu degetele în / continente / de larma iarmaroacelor din buzunare de provincii / de hergheliile de cai iuți şi fără slujbă, din stepe / de sapa căutătorilor de aur în camerun / de biela locomotivelor, de manivela orgelor, / de revolta oglinzilor, care sporeşte în Sud / de masacrele civile pe covoarele libertății” (*După diluviu*)[457]; poemul, publicat inițial cu titlul *După ploaie*, în numărul din luna decembrie 1930 al revistei „unu”, a fost reluat, în volum, cu titlul *După Diluviu*, intensificându-se semantica fenomenului natural, pentru a se amplifica, astfel, dimensiunile lumii noi. Conceput, în prima parte, ca un poem epic, „după ploaie”, versurile se condensează apoi şi expresiile devin mai percutante.

Târgul de provincie al lui B. Fundoianu, colorat în alb şi negru, îşi dezvăluie, cu brutalitate, laturile primitive şi agreste; un „univers stagnant, oprit parcă într-o aşteptare fără emoție”[458], el este mistuit de tensiuni profunde, pe care poetul le provoacă şi le controlează cu multă măiestrie; niciodată o imagine citadină nu este ce pare a fi, după o „privelişte” frumoasă şi odihnitoare, urmează, brusc, un aspect cutremurător şi invers; un poem debutează foarte idilic: „În târg miroase-a ploaie, a toamnă şi a fân” şi se încheie: „cu ochii roşii târgul, cuprins de spaimă, muge”[459]; un alt poem se deschide cu imaginea vacilor din Vatra Dornei care „calcă-n asfaltul ud / de ierburi, [...] / şi mugetul de guşă legat, ca o talangă” şi sfârşeşte, ca într-un tablou de Marc

Chagall, cu plutirea caselor prin aer, generată de rugăciunea adâncă şi pioasă a bunicului: „Un suflu-n viscolire se limpezise parcă, / şi casa, clătinată în noapte, ca o barcă, / se desprindea din strada târgului şi plutea”[460]. Aşa cum s-a remarcat, poetul nu este un analist al detaliilor, un *impresionist,* „ci un *expresionist*, ridicând detaliul la general, dând unei figuri concrete o valoare simbolică, astfel încât aceasta nu-şi pierde nici forța de sugestie plastică, nici pe aceea de sugestie metafizică. Imaginea târgului ce preia țipătul de spaimă al bivolului reprezintă o reducție şi o generalizare tipic expresionistă”[461].

Imaginea târgului lui B. Fundoianu, de-poetizată, redată cu multă detaşare, este o imagine îndelung prelucrată; explicațiile autorului din *Câteva cuvinte pădurețe*, conform cărora spațiul paradiziac al copilăriei se transformase în urma războiului („Am înțeles, brusc, că paradisul meu pământean, cu boi, cu belşug, cu balegi era o minciună”[462]) sau că publicarea acestor poezii a reprezentat o desprindere de un trecut care îl mâhnea („De ce dar o tipăresc astăzi? Ca s-o ucid a doua oară, să lichidez un trecut de care aş voi să-mi fie mai mult ruşine”[463]) nu fac decât să întărească travaliul poetic intens şi chinuitor, în urma căruia s-a născut un alt *topos* al poeziei române de avangardă. Pentru că, în afară de B. Fundoianu, niciun alt poet avangardist nu a impus, cu atâta orgoliu, târgul provincial moldovenesc, în lirica română; Tristan Tzara îl schițase, în poeziile din adolescență, dar s-a oprit, la început de drum, odată cu plecarea din țară; B. Fundoianu şi-a finalizat demersul, cu iubire şi cu sarcasm, cu trudă şi „cu scârbă”.

În cel dintâi poem scris în limba franceză, *Exercice de français* (*Exercițiu de franceză*), dedicat lui Ion Vinea, publicat în „Contimporanul”, la 28 mai 1925, B. Fundoianu a realizat o schiță a noului peisaj urban din metropola modernă, Parisul sau Viena, într-un limbaj asemănător celui de până acum: „Trec prin Auteuil, spre seară, ca un străin. Şi toate / afişele-ți scot ochii pe ziduri înşirate. / [...] Sirenă de metrouri şi poduri de fier – soare!”[464]; mirosul de „clei proaspăt şi ulei de peşte” îi trezeşte nostalgia Vienei, cu trăsăturile ei specifice: „Tramvaie, autocare mi-apar, şopârlă caldă. / Cu bere melancolic ploua. În baruri pline / odată cu coctailuri serveau şi limbi străine”[465]. Şi în spațiul metropolei moderne poetul se simte la fel de înstrăinat ca şi în târgul natal; „sunt ca o gălbinare şi-s la soroc”, mărturiseşte el, la Paris, şi, amintindu-şi cu melancolie de atmosfera capitalei austriece, confesiunea este la fel de sumbră: „eu simt dospind, Vienă, drojdia ta amară”[466].

Interferența spațiului tirolez cu peisajul parizian şi cu numeroase referințe cosmopolite, portugheze, spaniole, iugoslave, engleze, americane se realizează în poemul *Nature morte* (*Natură moartă*), cu o structură mult mai complexă, publicat în revista „unu”, în luna ianuarie 1929. „Pretextul”

rememorării unei întâmplări petrecute într-un han înzăpezit din Tirol, în urma unui accident feroviar, într-un decor imaginar extrem de exotic, constituie o altă evadare mentală din metropola franceză: „O sticlă de porto şi un banjo / gutui robuste de Van Gogh pe-o masă / inimă aburind lămpile / acest han înzăpezit într-o viroagă în Tyrol / unde sunt palmierii nisipurile / prospectele de voiaj / e de ajuns un tren care nu ține seama de șine / am mers pe jos 8 km noaptea”[467]. Atmosfera decadentă din cartierul Montmartre, care îi trezeşte mai degrabă dezgust decât plăcere, invocă din nou capitala austriacă, Viena, prin aluzia explicită la barul american, construit de Adolf Loos în primul deceniu al secolului XX, pe care poetul l-ar dori transferat în capitala franceză: „nu vrei să vii cu mine în Montmartre / e întotdeauna un Tyrol pentru turişti englezi / vino vom deschide un bar american / vom asculta cântecul coctailurilor”[468].

În vastul poem *Ulysse*, scris în limba franceză, început în vara anului 1929, cu ocazia primei sale călătorii, pe vapor, spre Argentina, publicat, la Paris, în anul 1933, B. Fundoianu, devenit Fondane, relua, după încercarea prietenului său, Ilarie Voronca, alături de care împărțea biroul la societatea de asigurări „L'Abeille” („Albina”), în mod metaforic, mitul lui Ulise.

Imagini citadine străbat poemul, de la un capăt la celălalt: „am părăsit trotuarele oraşului, pentru alte trotuare de oraşe / milioane de oameni pentru alte milioane de oameni”[469]; într-o escală, poetul descoperă un oraş „liber”, „necunoscut”, bântuit însă de aceleaşi neliniști şi angoase: „oraşul în genunchi lustruieşte parchetul foamei / niciun pom nu-şi scoate pălăria când mă apropii / dar afişele anunță serbări dezmățate / afişe pentru filme de groază şi greve sângeroase / [...] cuvintele şi necazurile mele sunt ale tuturor / [...] speram să văd alte chipuri decât al meu / mă săturasem să colind Europa cu fesele crăpate / n-aveți alt limbaj altfel de crize / acelaşi lucru şi totuşi / puțină bucurie pentru un călător flămând de umbră”[470].

Târgul natal este evocat cu detaşare şi cu luciditate: „vin dintr-un târg alb unde se pişau vacile / heliotropii se răsfrângeau din strânsoarea gardurilor / o mireasmă de soare, care s-a spălat cu apă / lungi şiruri de furnici mărşăluiau pe mâini calme / o capră păştea lapte / lăptuci proaspete v-ați supus / carnea era atât de calmă / târg de ovrei mici agățați de aer / trotuarele erau panglici murdare / mă sufocam de fericire de dezgust / mirosea pâinea proaspătă şi heringul sărat”[471]; aspirația poetului de a evada spre alte universuri generează imaginea unui oraş suprarealist, coborât parcă din tablourile lui Max Ernst: „am cântat toate acestea dar am vrut să plec / voiam universul patetic / voiam oraşele absurde unde soarele este negru”[472]/ [...] „avansez prin oraşe absurde unde totul mă uimeşte”[473].

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

Apropierea de poemul *Zone* de Guillaume Apollinaire nu este atât de evidentă ca în poemul *Ulise* de Ilarie Voronca; totuşi, atunci când sunt enumerate oraşele pe care le străbate, Benjamin Fondane nu poate evita „reţeta" maestrului francez: „am sărutat la Sevilla o spaniolă adevărată / zemoasă ca o ceapă frumoasă de pe acele meleaguri / ea vindea canari / la Barcelona am văzut defilând armata şi am râs / am blestemat la Dakar patriile albe / [...] Almeria miroseai a usturoi / peste tot oamenii şedeau pe bănci în cafenele"[474]; şi suprapunerile temporale provin tot din poemul *Zone*: „m-am născut la Iaşi ce căutam oare la Oran / în vitrinele coaforilor femei frumoase"[475]. Nimic nu poate estompa însă apetenţa poetului de a surprinde aspectele mizere ale civilizaţiei citadine, decrepitudinea şi gloria apusă a oraşelor, în consonanţă cu imaginea expresionistă a metropolei: „am făcut escală în oraşe / cu tovarăşi ale căror nume le ignoram / mergeam prin faţa figurilor lor / mizeria lor îmi atingea carnea / carne, acest oraş era din carne, din piele / el era pus în mişcare de curele însufleţite / de transmisie el spăla / caldarâmul vechi piatra ca pe lenjeria murdară / el îşi spăla morţii şi-şi lustruia gloria"[476].

Chiar şi continentul american devenea un „mesaj de noroi şi de sânge"; considerat un „continent fără memorie", o „lucrare improvizată de căpitanii de cursă lungă", clocotitoarea America de Sud, care incita la violenţă carnală şi la destrucţie, generează, ca peste tot în peisajele urbane din opera lui Fundoianu, o spaimă ancestrală: „am coborât pe ulicele tale / am păşit pe trotuarele de carne am mers / locuitorii tăi m-au emoţionat îndelung / sângele lor bătea maree înaltă în tâmplele mele / privirea lor se scurgea în privirea mea am văzut / angoasa lor teribilă"[477].

Perspectiva asupra oraşului rămâne aceeaşi şi în poemul *Titanic*, compus cu ocazia celei de-a doua călătorii în Argentina, publicat în anul 1937; în capitolul *Oraşe*, format din XII cânturi, tristeţea, mizeria şi meschinăria peisajului citadin sunt identice, reflectând, de fapt, sentimentele sumbre ale poetului: „şi iată-mă căutând pâine într-un oraş / este plin de afişe triste şi de ziduri pe care te poţi pişa / plin de brutării, / mi-e foame şi faţa îmi e acoperită de coşuri / noaptea scoate gurile de scurgere / etalează feţe de masă albe pentru a lumina / trenurile noroioase din suburbii"[478].

Metropola, surprinsă în toate momentele zilei, este descrisă ca un organism tentacular care îşi sufocă locuitorii cuprinşi de spaimă; dimineaţa, abia treziţi din somn, aceştia sunt „înşfăcaţi" de metrou, „separaţi" de trenuri şi „livraţi" în periferiile industriale, la locurile de muncă: „am coborât din nou în stradă. / Zorii măturau largile trotuare umede, / gurile de metrou înghiţeau trecătorii fără apărare / gările despărţeau oameni cu şinele lor / trenurile plecau să livreze pachete mari de febră / în zone inumane – / iar lenjeria se

usca în vânt ca o şopârlă”[479]; detaliile intime, din căminul fiecăruia, se acumulează într-o imagine de ansamblu, care dezvăluie, încă o dată, laturile mizerabile ale vieții, care îl copleşesc pe poet: „Mă gândeam la spaima tuturor acestor existențe / la deşteptătoarele arțăgoase, la ceainicele care fumegă, / la chiuvetele acrite de vome repetate / la somnuri grele străpunse de angoasă / la femeile care părăseau patul, calde încă, / cu ochi cleioşi, urât mirositoare / cămaşa înmuiată de vise şi sudoare”[480]. Astfel, „oraşul suferă în prezent ca o femeie în chinurile facerii / dar are puțină răbdare: cel mai târziu într-o oră / dansul lui va țâşni în sângele oamenilor, / atât de puternic, devorator”[481].

La orele amiezii, foamea pune stăpânire pe oraş, actul fiziologic fiind comparat cu elementele naturii (vântul, Sena) sau cu lăcomia animalelor sălbatice de la grădina zoologică, care îşi devorează prada încă vie: „Spre prânz sirenele uzinei îşi slobozesc cântul de cocoş. / Foamea se întinde de la un capăt la altul al oraşului. / Birourile îşi înmoaie tentaculele / şarpele boa al muncii îşi slăbeşte strânsoarea / [...] iată tracțiunea limbii a început să respire, / vântul instabil agită straturile plămânilor / sub podurile Senei / apa curge încetişor / resturile durerii / care se înalță dintr-un şaland / este cântecul foamei care devorează oraşul / la Zoo au hrănit şerpii cu mici victime însuflețite”[482]; întreg oraşul a devenit o uriaşă masă întinsă, unde locuitorii îşi potolesc foamea: „cearceafurile au părăsit paturile mizerabile pentru mese / pe fețele de masă albe învechite / sarea a şters vomele roşii / iată cuțitele solnițele furculițele cu dinți / - cine va anima această natură moartă? // Grăsimea a invadat farfuriile. / Gurile se cască sub mustăți. / Stomacul delicat presează sub corsaje”[483].

Noaptea, când „haitele de câini se aruncă asupra Oraşului”, magazinele se închid, în bistrouri „străluceşte alcoolul”, pe „câmpurile de biliard” se „rostogolesc oile” şi oamenii merg la cinematograf, unde „stau cot la cot / cu aceeaşi inimă şi aceleaşi măruntaie, / detaşați, străini de propria lor viață / pe care au uitat-o, de care le e ruşine”[484]. În fine, noaptea a acoperit din nou, cu „lava ei fierbinte, strigătele, vocile, zgomotele, / oraşul a dispărut mâncat de furnicile somnului”[485].

În poezia de expresie franceză a lui Benjamin Fondane oraşul este de fapt tot micul târg de provincie moldovenesc natal, proiectat în toate metropolele pe care le-a cunoscut; trasat sumar, fără repere notabile ale civilizației moderne, redat cu precădere în alb şi negru (aproape întotdeauna, în peisajele sale citadine, există ceva alb, afişe, cearşafuri, fețe de masă, rufe puse la uscat), oraşul are rolul de a-şi ține prizonieri locuitorii, de a-i asupri şi de a nu le da nicio speranță; întotdeauna, orice aspect citadin luminos este negat de alte numeroase laturi sumbre ale oraşului, de natură fiziologică sau animală. Imaginea oraşului în lirica lui B. Fundoianu este, fără îndoială, de factură

expresionistă, dar nu în sensul că civilizația citadină modernă ori războiul au distrus umanitatea locuitorilor, ca în expresionismul german, ci poetul însuşi demolează, în mod sistematic, toate elementele civilizației urbane, negăsind nicio salvare, nicăieri, pentru că şi retragerea în natură este privită cu acelaşi sarcasm şi detaşare. Plecarea lui B. Fundoianu din România, din anul 1923, a fost văzută drept „o ieşire din modernitatea *românească*, dar nu din modernitate în general. Dimpotrivă. El spera să găsească la Paris acea *modernitate deplină* care-i lipsea în manifestările ei minore din România”[486]; chiar dacă exilul său, liber asumat, în capitala franceză, i-a „sporit performanța profesională”[487] şi i-a „radicalizat” percepția modernismului „în sensul liberal-estetic”[488], credem că B. Fundoianu, oriunde ar fi trăit, la Herța, la Iaşi, la Bucureşti, Paris ori în orice altă metropolă a lumii, a resimțit povara ghetoului ancestral, din care nu putea să iasă şi pe care l-a transpus în lirica sa: „Credeți că ajunge să te naşti ca să cânți / şi să mori ca să trăieşti? / [...] Ies pe balcon şi strig: Opriți-vă / Cine îşi mai aminteşte de țara lui natală? / acest pământ nu este al nostru, / lumina nu-i decât o cuşcă / iar timpul doar un bici, / noi nu suntem decât sclavi”[489].

PRIMELE REPREZENTĂRI SUPRAREALISTE ALE ORAŞULUI ÎN AVANGARDA ROMÂNEASCĂ

Odată cu apariția revistei „unu”, în luna aprilie 1928, o nouă viziune asupra poeziei şi plasticii citadine s-a instalat, treptat. Multiplele animozități din gruparea avangardiştilor români au condus însă la despărțiri temporare şi chiar definitive. Tristan Tzara şi B. Fundoianu şi-au continuat, fără probleme, colaborarea. Saşa Pană, mentorul revistei, a reuşit, printr-o diplomație şi o disciplină care îi erau caracteristice, să țină laolaltă membrii deja consacrați ai mişcării, M. H. Maxy, Ştefan Roll, Victor Brauner, Ilarie Voronca, Claude Sernet, Filip Corsa şi să atragă alte nume tinere şi extrem de talentate: Geo Bogza, Jules Perahim, Jacques Hérold. Certurile frecvente, cauzate mai ales de Gheorghe Dinu alias Stephan Roll, au avut drept rezultat excluderea lui Voronca din grupare, în luna noiembrie 1931; motivul invocat a fost publicarea volumului *Incantații* la editura „Cultura Națională”, considerată a fi „o editură ghiftuită şi mercenară”, dar unde B. Fundoianu îşi publicase *Priveliştile*, cu un an şi jumătate înainte, fără să stârnească nicio reacție critică din partea aceluiaşi cerc, precum şi datorită demersurilor făcute de Ilarie Voronca de a se înscrie în Uniunea Scriitorilor[490]; în semn de solidaritate cu Voronca, Geo Bogza şi- întrerupt, câteva luni, colaborarea la revista ”unu”, apoi când a revenit el, s-a retras Stephan Roll, producându-se astfel nişte fluctuații care au afectat şi calitatea publicației.

Până la eliminarea sa, Ilarie Voronca a publicat în revista ”unu” fragmente din noile sale volume, *Plante şi animale*, *Brățara nopților*, *A doua lumină* şi *Zodiac*; Tristan Tzara a trimis spre publicare fragmente din *Omul aproximativ*; Stephan Roll a colaborat cu mai multe poeme citadine, el fiind şi autorul articolului-pamflet intitulat *Şacalul acestui colibri*[491], scris împotriva fostului prieten Ilarie Voronca, cu ocazia renegării acestuia. Saşa Pană, mentorul revistei, a publicat mai mult articole teoretice, fragmente de proză,

mai puțin poezie şi, cu atât mai puțin, lirică citadină. Dintre nou-sosiți, s-a remarcat venirea în forță a lui Geo Bogza, care, după experiența cu revista proprie, „Urmuz", din care publicase, la Câmpina, 5 numere, a insuflat grupării de la „unu" un spirit novator şi valoros, el fiind acela care a şi teoretizat, în articolul-manifest *Reabilitarea visului* [492], noua orientare suprarealistă a publicației „unu". Asupra celorlalți poeți, printre care, Moldov (Marcu Taingiu), André Far, I. Wittner, Mihail Dan, nume noi în poezia de avangardă românească, care nu au depăşit, din păcate, statutul de imitatori fără prea mult talent ai scriitorilor consacrați, nu vom zăbovi în aceste pagini, cu o singură excepție, Filip Corsa.

Dintre artiştii de avangardă, şi-au continuat colaborarea Victor Brauner, cu desene care dezvăluiau ferma lui orientare suprarealistă, Corneliu Michăilescu, M.H. Maxy, Marcel Iancu, iar ca apariții noi, tot de factură suprarealistă, s-au remarcat Jules Perahim şi Jacques Hérold; se poate afirma că, sub aspectul ilustrației, revista „unu" a fost mult mai apropiată, încă de la apariție, de suprarealism, decât sub aspectul textelor publicate.

Poemele publicate de Ilarie Voronca în revista „unu" aveau să fie incluse în diferite volume ulterioare; unele dintre acestea cuprindeau referințe la imagini citadine. Astfel, localitatea Tekirghiol este zugrăvită ca „o gravură", unde „noroiul te cuprinde ca surâs sau ca algă" (*Tekirghiol* [493]). În poezia *Concluziuni*, amintită deja, inclusă în volumul *Invitație la bal* (1931), descrierea peisajului urban este realizată în prelungirea celui din perioada revistelor „Punct" şi „Integral"; trăsăturile moderne ale oraşului generează exprimări lapidare, metafore livreşti ori comparații cu termeni ce aparțin sferei birocratice, specifice stilului poetic al artistului; salcâmii sunt „maşini de scris în culori", peste vitrine „stele deplasez ca figuri de şah", „vapoare catedrale pleacă sosesc", ploile sunt un „afiş desfăşurat", barurile şi cinematografele înfloresc „ca etichete", funcționarul de la ghişeu surâde, „mâhnit", „e o chitanță inima lui, două scrisori cifrate / pupilele", iar străzile din oraş „duc spre suferința veche"[494]. În varianta finală a acestui poem, publicată în volumul *Invitație la bal*, poetul a mai inclus o parte, care întăreşte caracterul citadin al versurilor sale, amintind de cartierul „mult mai nou", de biserica „în construcție", cu „statui dinainte": „Pornesc drumuri în sare şi fier, / [...] Mi-a plăcut mirosul de ger / De geamantane, de voiagii în rue de rivoli printre / Afişe dinții tăi, mâinile tale ca articole de toaletă / Atât de dureros ne dăruim ferestrelor, camerelor de hotel"[495]. În fine, poezia *Profil tăiat într-o lacrimă*, publicată în numărul din martie 1931 al revistei „unu" şi inclusă în volumul *Invitație la bal*, închide ciclul versurilor citadine realizate sub influența „limbajului Morse" al curentului dadaist: „În ținutul amar ochian glasul

tău / Şi ca mărci poştale te privesc ferestrele, uşile / Ai spune: cameră de hotel [...] / Concav râsul / Şi sonata ca o poliță de asigurare / [...] Creerul oscilează ca un compartiment în transatlantic"[496].

Pe pagina de gardă a volumului *Plante şi animale. Terase*, publicat de Ilarie Voronca, la Paris, în anul 1929, erau anunțate proiectele editoriale ale poetului; astfel, în primul rând, era semnalat volumul de *Pictopoezii*, realizat în colaborare cu Victor Brauner, o intenție mai veche a celor doi artişti, anunțată încă din unicul număr al revistei „75 HP", dovadă că nu renunțaseră încă la realizarea ei, intenție, din păcate, nematerializată; în al doilea rând, era semnalat volumul de *Poezii* (1924-1928), apărut în anul 1931, cu titlul *Invitație la bal*, care cuprindea poezii citadine, analizate pe parcursul acestui capitol; în fine, alături de volumele *Zodiac* şi *Brățara nopților*, mai era anunțat volumul *Glas*, realizat în colaborare cu Stephan Roll, care nu a văzut, nici acesta, lumina tiparului, probabil datorită schismei produse între cei doi poeți.

În poemul *Nostalgică americană*, poeta Filip Corsa foloseşte limbajul preluat de la Ilarie Voronca şi Stephan Roll pentru a descrie peisajul citadin newyorkez, căruia îi conferea aceleaşi atribute: „păsări trec cu reclamă în pene / balul cu dactilografe se cerne: / e falşul ecleziast american"[497]; imaginea zgârie-norilor, cu multitudinea de ferestre („joci şah cu toate ferestrele"), orchestra de jazz, versurile lui Walt Whitman, „febra" ospitalieră, zgomotul, „corul" afişelor constituie doar câteva „instantanee" americane enumerate în această poezie: „De zgomot şi Sud mi-e inima plină / pomii dictează în limba engleză / şi-mi prind ştirile noi cu agrafe / plămădeşte-mă deci New-York / tămâie pentru cinematografe"[498].

Elemente definitorii ale peisajului metropolei americane a redat şi M.H. Maxy în desenul *Instantaneu american* (il. 172)[499]; silueta uriaşului, din partea superioară a lucrării, care poartă în spinare câțiva zgârie-nori răzvrătiți, cu sute de ferestre, coşuri de fabrici, o riglă, care redă scara impresionantă a înălțimii, contrastează cu siluetele minuscule ale oamenilor, care străbat oraşul în metrou, din partea inferioară a compoziției; stația de metrou, redată cu lux de amănunte şi cu detalii inginereşti, ca şi clădirile înconjurătoare, au dimensiuni umane; aparatele de taxat, vagoanele de metrou, şirurile regulate de pătrate, din partea stângă a lucrării, care sugerează trama stradală americană, sunt foarte clar desemnate, cu ajutorul instrumentelor geometrice, introduse, ele-însele, ca elemente în desen: rigla, compasul şi raportorul. În colțul de jos, din partea dreaptă, este reprezentat steagul japonez, pe care avangardiştii îl considerau o chintesență a artei abstracte, el figurând, adesea, şi în desenele cehilor de la Devětsil.

Pe de altă parte, Victor Brauner, împreună cu Sandu Eliad publicau un text intitulat *Reclamă luminoasă*, în care aducea un elogiu necondiționat modernei metropole pariziene: „Cu inima atârnată de ureche, ca cerceii şi cu ochii vaporizați, îmbrățişam luminile, jazzurile, tobele, banjourile. Reclamele incandescente de pe turnul Eiffel ne goneau prin sânge: Citroën, Citroën, Citroën”[500]; în acelaşi timp, *Desenul* (il. 173)[501] artistului, publicat în numărul următor al revistei, realizat în cel mai pur stil suprarealist, întruchipa un personaj imaginar, un fel de nălucă, care străbătea o stradă pustie, la periferia industrială a unui mare oraş, probabil tot Parisul; distanța artistică dintre cele două creații, textul şi desenul, era uriaşă, fapt ce demonstrează avansul considerabil pe care îl luaseră, la noi, artele plastice, față de literatura de avangardă.

Corneliu Michăilescu publica, la rândul său, tabloul *Integral*[502] (il. 171), unde, în prim-planul compoziției, o plantă de interior, cultivată în ghiveci, strâns încolăcită pe trupul unei femei, care citea revista „Integral”, relua motivul plantei de interior din tabloul *La balcon* (il. 213), realizat în acelaşi an; acest motiv devenise frecvent în picturile avangardiste din epocă, dacă ne amintim de apariția stranie şi extrem de decorativă a arbustului, crescut într-un ghiveci, care se interpunea, vertical, între cele două personaje masculine din tabloul *Cotele apelor Dunării* (il. 145) de M.H. Maxy; în lucrarea lui Corneliu Michăilescu, legătura intimă dintre planta de interior şi femeie sugera transformarea peisajului natural din spațiul urban, odată cu emancipareа femeii moderne, care se ocupa acum cu lecturarea unor reviste culturale elitiste, precum „Integral”, care, de altfel, la acea dată, îşi încetase, de un an, apariția; astfel, planta de interior constituia un rapel al grădinii exterioare.

Treptat, şi poezia citadină a lui Stephan Roll devenea metaforică şi, străbătută de reflexe gotice, se transfera, din spațiul exterior urban, în spațiul interior, încărcat de vrajă; de la „locomotiva dimineții [care] opreşte pe umerii balcoanelor” (*Elegie*[503]), el ajunge la „presiunea rochiilor de bronz din clopote în turle / şi visul rărit din bolți” (*Crucifixul umbrelor* [504]); din decorul interior, plin de mister, se revarsă o vrajă puternică, care învăluie întreaga atmosferă; „surâsul Giocondei / şterge oglinda mucedă a peştilor / aşează gramofonul nisipului / şi închide albumul cu poze al verii // Trecuți prin umbre musafirii se destramă uşile se topesc în pluş / şi pianul uitat râde ca hârcile la ferestre”[505]; în acest timp, afară, în exterior, câinii erau „striviți de vehiculele marelor oraşe”[506].

Corneliu Michăilescu picta, în acelaşi an, interioare la fel de misterioase şi de sofisticate; în tabloul *Interior* (il. 174), femeia îngenuncheată, care priveşte, din profil, spre spectator, este ea însăşi o operă de artă, care trăieşte între ramele unui tablou, pe şevalet, înconjurată de faldurile grele ale unei

draperii; o captivitate asumată, parțial acoperită de suprafața rectangulară a unei pânze albe, virgine, care urmează să fie pictată; structura clasică, dar atât de complexă, de „tablou în tablou" a lucrării lui Corneliu Michăilescu, devine şi mai ermetică, prin punerea în scenă: rafturile grele, încărcate de cărți, care căptuşesc peretele din fundal, lucrarea *neîncepută*, care, prin acoperirea parțială a lucrării *finite*, o trece în planul secund, dar care se ascunde, la rândul ei, sub pluşul draperiei şi se sprijină de spătarul unui scaun, unde se face simțită prezența artistului, prin pălăria sa. Atmosfera aparent tradițională a decorului interior este contrazisă de caracterul modern al „tabloului din tablou", care captează atât privirea spectatorului, cât şi pe aceea a artistului, care se află undeva în fața scenei şi contemplă atât opera de artă pe care a încheiat-o, cât şi pe aceea neîncepută; „absența pictorului din atelier şi prezența sa «alături de noi» implică lipsa de acțiune şi triumful contemplării"[507], realizând, în acelaşi timp, şi un dublu procedeu de *mise en abîme*. Pe de altă parte, senzația de spațiu interior ermetic închis, claustrofob, datorată absenței oricărei comunicări cu exteriorul, prin ferestre sau uşi, este, de asemenea, contrazisă de prezența pălăriei, care constituie un accesoriu vestimentar al artistului în strânsă legătură cu exteriorul.

În acea perioadă, Corneliu Michăilescu a realizat, în manieră avangardistă, alte două ipostaze ale atelierului său; într-un alt *Interior de atelier* (il. 176), pictat în anul 1928, în centrul tabloului se află reflectarea propriu-zisă a atelierului, realizată ca imagine pe coperta unei cărți, care acoperă alte două pânze albe; imaginea, pe fond negru, a atelierului, este aşezată pe un scrin, acoperind o altă lucrare, încheiată, şi preia funcția tabloului aşezat pe şevalet, din lucrarea anterioară. Prezența artistului este sugerată de bustul din lemn, cu evidente trăsături expresioniste, întors cu fața spre atelier, dar cu spatele la reprezentarea acestuia pe coperta cărții, acoperind-o parțial, ca şi în lucrarea precedentă. Punerea în scenă este mai modernă şi mai subtilă; jocul de suprafețe rectangulare, orizontale şi verticale, determină „multiplicarea în imagine a planurilor de reprezentare"[508]; prin redarea, în perspectivă, pe coperta neagră a unei cărți, a spațiului interior, ca şi când colțul de atelier s-ar proiecta într-o oglindă, se realizează o ambiguitate proprie artei de avangardă; tabloul din imaginea reflectată a atelierului, care reprezintă de fapt un *tablou în tablou în tablou*, parțial acoperit de bustul de lemn, se află într-o simetrie perfectă cu fereastra, larg descoperită spre exterior, iar mesei aşezate în fața ferestrei îi corespunde piesa de mobilier pe care este aşezată compoziția formată din bust şi carte; pe de altă parte, diferența dintre reprezentarea austeră a atelierului de pe coperta cărții şi coloritul viu al acestuia, față de prolixitatea elementelor decorative ale tabloului primar, redate însă în tonalități mai terne

(verzi-maronii) şi mai reci (tonuri de albastru şi de griuri) conduc la o imagine complexă, unde atelierul este văzut ca o natură moartă, cu suprafețe rectangulare predominante; inserarea unor litere trunchiate, precum şi a cifrei 7, încărcată de semnificații simbolice, sporesc stranietatea acestei opere de artă şi îi atribuie multiple coduri de interpretare.

În fine, cea mai abstractă reprezentare a propriului atelier, realizată de Corneliu Michăilescu în lucrarea *Interior de atelier* (il. 177), redă, în tuşe păstoase, viu colorate, ancadramente goale de tablouri, verzi şi galbene, care se sprijină pe o imensă fereastră portocalie, zăbrelită, prin care se zăreşte peisajul nocturn exterior; volumele din prim-plan, sfera albastră, cubul portocaliu, cele două volume negre determină o atmosferă stranie, la fel de misterioasă ca în celelalte două tablouri de interior.

Peisajul citadin exterior modern pătrundea astfel în spațiul interior al atelierului, lumea dinafară căpătând contur în lumea lăuntrică a artistului; discuțiile interminabile, din epocă, referitoare la crearea unui nou interior, în prelungirea esteticii noii arhitecturi moderne, au avut, se pare, rezonanță şi în arta lui Corneliu Michăilescu. Aşa cum scria Marcel Iancu: „Interiorul, loc de odihnă, cere claritate. Ochiul vrea dintr-o privire să cuprindă tot spațiul”[509]; în interioarele lui Corneliu Michăilescu, reprezentarea abstractă a spațiului, prin jocurile sugestive de forme geometrice, volume, ferm conturate şi colorate în tonuri pline şi puternice, generează imagini ce amintesc de arta lui Giorgio de Chirico.

Camera în care locuia Saşa Pană, la acea dată, la Bucureşti, i-a prilejuit lui Geo Bogza, un oaspete obişnuit al mentorului revistei „unu”, o reconstituire poetică plină de culoare şi de mister: „În ulei, tania ştefanova stă pe o bancă / fără față şi fără culoare la ochi, / sub picioarele ei obişnuita căpățână de mort / de data asta râde la un suport de ştampile / şi pe urmă masiv şi galben dulapul curge galben pe lângă perete / dulapul în care e încuiat jurnalul şi şapca de locotenent / şi un poet cu fața tăiată de geamuri şi oglinzi” (*Plat du jour*[510]); deşi aparent absurdă, descrierea camerei respectă imaginea reală a acesteia; tabloul în ulei, neidentificat de noi, în care personajul feminin din tabletele lui Saşa Pană din revista „unu”, Tania Ştefanova, este pictată „fără față şi fără culoare la ochi”, este alăturat imaginii lui Geo Bogza, reflectată în oglinda, probabil spartă, agățată pe dulap; un craniu de care medicul Alexandru Binder nu se despărțea niciodată şi suportul de ştampile completează decorul odăii stâmte şi sărăcăcioase. Obiectele cele mai prețioase, jurnalul şi şapca de locotenent, sunt încuiate în dulapul galben, de mari dimensiuni. Deşi poetul sublniază, în repetate rânduri, că „aceasta nu-i delir” şi că „aceasta nu-i imaginație”, decorul interior se derulează, halucinant: „pe lângă biblioteca în care

nu e voie să pui mâna / fiindcă la stânga o ciupercă e ca un dirijabil / şi deasupra are loc o naştere cu automobilul şi profesori universitari / (aceasta nu-i delir, ci camera lui saşa). // La dreapta e cufărul de nuiele şi de vis / acolo lucrurile stau îngrămădite ca nucile pe masă / şi fiecare atârnă în imaginație de un deget mic şi strivit / (aceasta nu-i imaginație, ci realitatea)"[511].

În lumina asfințitului, oraşul devenea incandescent şi se transforma, din starea vegetală, în erupții minerale, ca în ciclul *Oraşelor* lui Max Ernst.: „Un incendiu prin arborii în genunchi sau e profilul oraşelor roşu / Fulgere pieptănate-n rădăcini fluviile le scriai subțiri în album / [...] Ca un soldat tropăie în oraşul de silex vulcanul / Şi pe caldarâmul de lemn frunțile se reazămă / Erupe de fluturi craterul // Fântâni cinerare izbucnesc în trompetă / Fluturi devorând ferestrele, pe catafalcul pianului" (*Discurs pentru un crepuscul*[512]). Peisajul citadin era răvăşit de înverşunarea naturii răzvrătite: „Pomii veniau mugind în abatoarele toamnei / [...] Şi fumegau vulcanii în buzunarul haimanalei / [...] Căutându-te pe întuneric, cu torțele aprinse vântul trecea prin pomi / O trenă funebră de lăcuste /[...] În vijeliile de marmoră femeile mureau pe colonade / Un salt în vid al gâtlejului, ca o pasăre cuțitul țipă / Din pieptul scăpat. / Un salt după lăcuste al trenului / Şi călătorii transparenți pe mosorul roților surâd"[513]. Ca şi în tabloul lui Marcel Iancu, *Privire în univers* (il. 179), realizat în anul 1931, agonia oraşului era privită ca un nou început: „De aici încep pereții lumii / Şi turnul ca un jet dur al materiei / În îmbrățişarea plantelor iată cadavrul tău de sticlă"[514].

La poarta oraşului, din tabloul lui Marcel Iancu, generațiile se succed, tinerii fiind striviți de greutatea celor decedați; pe străzi, oamenii aleargă disperați, iar o trăsură trasă de doi cai se clatină, nehotărâtă; clădirile par a nu fi atinse de urgia naturii dezlănțuite şi îşi desfăşoară, în văpaia nopții, fațadele albe, imaculate; la fel de alb şi de perfect este şi oul, simbolul unei noi lumi, care trece maiestuos prin arcada de intrare în oraş şi care provoacă, se pare, întreaga agitație. Prezența stupefiantă a unui ou, un simbol cu infinite conotații, pe străzile oraşului, exemplifica o afirmație a artistului-arhitect: „nu se ridică un oraş pentru o singură generație"[515]. Contrastul dintre albastrul nopții, siluetele umane galben-ruginii, proiectate, uneori, pe fondul negru al bolții de intrare în oraş, şi albul strălucitor al caselor şi al oului, conferă întregului peisaj urban o luminozitate stranie şi tulburătoare.

Stephan Roll trasa, la rândul său, alte imagini nocturne ale oraşului, văzute printr-o lentilă sau pe fereastră, unde fantasticul transfigura peisajul citadin; imaginea felinarelor din care se revarsă „bale de lumină" (coincidență lingvistică sau un rapel la tabloul *Felinarul cu arc* al futuristului Giaccomo Balla, il. 25) şi care au, drept abajur, „capete de poeți" sau imaginea ferestrelor „cu bonete de lămpi" sunt deosebit de percutante: „În orbita orologiilor

câte nopți cu părul de faianță / felinare cu bale de lumină, cu capete de poeți / cine va smulge din tenebre ferestrele cu bonete de lămpi" (*Lentilă* [516]). Într-o altă poezie, dintr-un spațiu conturat încă de la început, „o scară de marmoră se svârcolește în mansarde / în cheia care deschide ușa pe întuneric"[517], peisajul văzut printr-o fereastră, unde elementele minerale se contopesc cu cele vegetale, este, de asemenea, ireal și tulburător: „Pădure crescută cu stejarii de cupru, topoare de silex / izbesc în gesturi ca-n mănușile sonore ale veacului / o lavă de oglinzi sângeroase / emigrează sub tălpile tale goale / e toamnă despletită ca o femeie în părul de oțel al vântului / râsul putred al pâinii, fantome aeriene" (*Moartea statuei* [518]); distrugerea brutală a statuilor de cupru, cu lava „de oglinzi sângeroase" trimite la un alt tablou al lui Corneliu Michăilescu, *Statui* (il. 178), realizat în același an, 1930.

Apropierea dintre lirica lui Stephan Roll, din această perioadă, și pictura lui Corneliu Michăilescu pare destul de neașteptată și de insolită, dar trebuie, totuși, semnalată.

Spre deosebire de poem, în tablou se pare că asistăm la crearea statuilor, ca dintr-o roată a olarului, colorată în albastru, în partea de jos a compoziției; statuile, inițial informe, rămân neterminate, contorsionate, fără mâini, ca niște vălătuci roșii-arămii, niște himere ale artistului ori substitute ale locuitorilor orașului; ele populează un peisaj citadin cu blocuri masive din piatră galbenă și se îndreaptă spre o scară verde, care urcă în fundal, precum scara ce „se svârcolește în mansarde" din poezia lui Stephan Roll: „vulpile de foc, rimele de fildeș / sunt între femeile rătăcite pe poteci / melcii ling pe glesne stelele de lut / și aleia însăși se întoarce în femei / ca porumbelul prelung în lumină"[519]. Distanța ireală dintre gama coloristică veselă și tonifiantă a tabloului și imaginea tristă a unor statui neterminate care populează un oraș este „explicată" de Stephan Roll, în poezia sa: „când ai întors capul fereastra zburase în veșnicie"[520].

Peisajul urban redat tot de Stephan Roll în poemul *Primăvara* anunța lirica suprarealistă cu tentă socială a lui Gherasim Luca; orașul negru, „de nămol" își înălța coșurile fabricilor și „lebedele negre ale uzinelor" printre petalele albe ale salcâmilor înfloriți; fabricile „așteptând în noapte ca girafe / Cu gâtul învelit în besne / Cu motoarele în fugă"[521]; ritmul vibrant al utilajelor industriale nu mai au accente futuriste, nici rezonanța constructivistă, el suferise o transformare profundă, atins de „dialectica" suprarealismului: „Motoarele vorbiau înainte / Și venise o dialectică impecabilă a oțelului / Roțile cu zimți tăiau unghiile mici ale clipei / Ciocanele izbiau în tâmplă fierul / Și-ți ofereau o crizantemă de scântei"[522]; prin sala mașinilor trec „păunii negri", luminile se revarsă „ca lințolii din felinare", orașul este „dus în cârcă prin noaptea de fosfor", cu acoperișurile scăldate în „ploi de oțel". Imaginea orașului devine

copleşitoare atunci când un întreg cortegiu de proletari, coborâți parcă din *Germinal*, străbat „doi câte doi" străzile largi ale metropolei: „Oamenii erau de foame diafani / Glasurile se spărgeau în vitrinele mari / Sub ferestre copiii plângeau / în brațele mamelor ca nişte jimble absente"[523]. Regăsirea, dincolo de aspectul dezolant şi de hainele peticite ale „scheletelor vii", înțelepciunii şi strălucirii ancestrale, avea să devină un leitmotiv al liricii sociale, după 1944: „În mâna voastră e mânerul înțeleptelor uşi / Prin ferestrele deschise vă vedeați în alte secole / Şi v-am auzit noaptea în căruțele de păpuşi / Prin hainele rupte vi se vedeau stele"[524].

Aspectul pictural al poemului este foarte pregnant; alături de contrastul metaforic dintre oraşul înnegrit de fum şi florile albe de salcâm, oamenii, asemenea unor torțe aprinse, se revărsau pe străzi, în „instantanee vii": „Steaguri fluturã cu gelatina-n sânge / Jucau umbrele de foc pe busturile din piele / [...] Voi cu flăcările pe mâini, cu laurii pe glezne / [...] Vorbele erau pete roşii pe o hartă peste care umblam. / [...] Din piept se izbia un fluviu de foc" [525].

Alături de Stephan Roll, ale cărui versuri au suferit, după cum s-a văzut, o transformare substanțială, alunecând, treptat, spre suprarealism, Geo Bogza a colaborat şi el intens la revista „unu"; după cele cinci numere din „Urmuz", pe care le-a publicat la Câmpina, în prima jumătate a anului 1928, Geo Bogza aducea revistei de avangardă bucureştene un suflu proaspăt şi viguros: „Am dorit cu patimă să mă integrez grupului de la «unu»; ştiam că orizontul meu intelectual avea să se dilate enorm, că fantezia mea avea să se hrănească substanțial din acea apropiere"[526], mărturisea scriitorul, la vârsta senectuții.

Până la publicarea articolului-manifest *Reabilitarea visului*, în care impunea calea suprarealiştilor de abordare a actului poetic („Vreau visul trăsnet care să despice ființa şi să-i reveleze o altă lume, vreau visul mai substanță, mai scrâşnet, mai edificator decât însăşi realitatea. Vreau visul voiaj fantastic în subconştient, vreau visul sondă, visul solid, visul sinucidere. Vreau visul vis"[527]), oraşul descris de Geo Bogza în revista „unu" îşi dilata contururile, extinzându-le, la infinit, în imaginația poetului; scene citadine aparent banale căpătau dimensiuni interioare nebănuite.

Imaginea unei femei, coborâte dintr-un tramvai, care, pe strada pustie, îşi dezgolise pulpele „foarte sus", pentru a-şi potrivi ciorapii, provoca poetului trăiri intense: „Tramvaiul a plecat / strada rămăsese goală / atunci femeia s-a aplecat / şi-a ridicat încet rochia / până la genuchi / şi pe urmă mai sus / foarte sus. // Avea nişte pulpe frumoase / şi nişte ciorapi de mătasă / a stat mult până şi i-a potrivit / şi eu o priveam de pe bancă / şi ceva plesnea, țipa, murea în mine" (*Reportaj de toamnă* [528]); apoi, treptat, oraşul dobândeşte trăsături ireale, este invadat de „cupluri erotice [...] / aşa cum le-au socotit poeții din

gravuri", poeții „au început să iasă ca lupii şi ca avioanele", oameni „merg cu vagonete şi cu macarale", pe stradă trece „autocamionul 3677" (*Plat de jour* [529]). Într-o altă poezie, intrarea trenurilor, „conduse de un deget", în „oraşul cu firme luminoase" generează un adevărat spectacol, „sub ploaia de flăcări a locomotivei": „oraşul îşi trimete hamalii / aceşti mesageri albaştri ai sosirii / când străzile se desfac în față şi totul e aproape / [...] şi grădina păstrată sub pleoape ca în fotografie / îşi îngenunche arbori într-un salut de credință / [...] şi toate întâmplările vechi stau presate în atmosferă" (*Noul mers al inimii*[530]). Imaginea grădinii publice care îşi înclină copacii ca o reverență, imagine care rămâne pe retină, ca într-o fotografie, este mult mai percutantă şi mai expresivă, realizată cu mijloacele stilistice ale poeziei, decât cea realizată prin modalitățile plastice ale picturii, unde, aşa cum s-a văzut, grădina exterioară era înlocuită cu o plată de interior.

Altădată, în timp ce întreg oraşul fierbe „ca un cazan / şi sufletul incendiat ca o carte / şi vorbele vorbele cum îți răsucesc creierii" (*Post meridian primăvăratic – Vers nevropat*[531]), viziunea devine ludică şi tonul glumeț: „Şi ochii s-au copt ca nişte ouă / mirosul sobei / ghicitul în cafea / ce torturi pentru aripile porumbelului // doar câinele e galben / şi aerul devenit înăbuşitor / de ce am alergat atât / să cad în acest cuptor / Ajutor Ajutor"[532]; iar schimbarea şi înnoirea sunt benefice: „în târg undeva mă aşteaptă o şea nouă / sufletul nou unde e / unde e sufletul nou unde"[533].

Pentru a rămâne în aceeaşi tonalitate ludică, imaginea bărbaților mustăcioşi, care străbat străzile oraşului, capătă, în imaginația poetului, dimensiuni apocaliptice şi sfârşesc „întotdeauna prin a-mi face desgustătoare cele mai pure elanuri": „O scenă se multiplică la infinit în mintea mea şi mă scârbeşte / revăd o porțiune de stradă, o femeie care trece / şi e cu neputință să întâlnească în drum vreun bărbat / fără ca acesta să nu-şi ducă repede mâna la mustăți şi să şi le răsuciască / luând totdeodată un aier mai țanțoş care mă face să vomitez. // Prin saloanele somptuoase, în muzeele reci şi impunătoare / cei mai strălucițti oameni ai veacului / solicitau frumusețea femeilor răsucindu-şi perechea superbă de mustăți, / erau mustăți de regi, mustăți de prinți, mustăți de scriitori celebri" (*Poem*[534]).

Alte personaje pitoreşti care populează oraşul şi care suscită atenția poetului sunt „destrăbălatele târgului", care „s-au înhăitat cu haimanale" şi i-au sedus pe „feciorii de bani gata", care, „abia treziți din vis / le-au văzut printre genele lor frumoase / ele mâncau pe stradă gutui viermănoase / şi-şi dezveleau din pulpă un spațiu interzis" (*Poem ales*[535]); în ciuda gleznelor subțiri „pline de jeg", încălțămintei „vecinic descheiate", frunții acoperite cu o „pecingine ca o floare", care se întindea, de fapt, pe tot trupul, prostituatele

erau dorite de tinerii bogați, care le seduceau, într-o scenă redată în mișcări succinte şi sacadate, ca într-un ritual erotic plin de magie: „Feciorii de bani gata au părăsit palatele / şi s-au oprit în fața destrăbălatelor, pierduți / ele i-au salutat, ei s-au oprit tăcuți / feciorii de bani gata sărută lung destrăbălatele”[536].

De altfel în versurile volumului *Poemul invectivă*, publicat în anul 1933, pe când Geo Bogza avea 25 de ani, pe fundalul unui „oraş murdar de provincie”, se petreceau, în spațiul izolat al camerei, scene erotice sordide, cu slujnice care miroseau „foarte rău a sudoare”, care aveau „pântecul mirosind a ceapă şi a pătrunjel / Servitoare cu sexul ca o mâncare de pătlăgele vinete”, în timp ce, din exterior, „Prin ferestrele deschise răzbătea zgomotul confuz al oraşului / Acolo, undeva, erau teatre, cinematografe, femei splendide şi automobile” (*Poem ultragiant* [537]).

Tot „pe la margini de oraş murdar”, defilarea unui grup de paparude dezlănțuia ritualul păgân al invocării ploii, care dezvăluia de fapt psihologia colectivă ancestrală a oraşului, bazată pe superstiții, în ciuda pretenției de modernitate: „Trec în grupuri, trupuri crude / Despuiate paparude / Negre, parcă fierte-n smoală / Şi cu țâța, nicovală / De nici un plod încă suptă / Doar de dinți de silex ruptă / Când coconi, fii de cocoană / Li se adânceau în rană / Şi fumau ca pe un trabuc / Țâța lor de cauciuc” (*Tam-tamul paparudelor apropiate*[538]).

Laturile preponderent erotice ale scenelor citadine din volumul *Poemul invectivă* au fost înlocuite, în volumul *Ioana Maria*, de reprezentări mai apropiate de contururile suprarealiste ale oraşului; acesta constituie atât decorul în care se derulează povestea dintre cei doi îndrăgostiți, dar şi unul dintre personajele acesteia: „Aşa a început, / oraşul în seara aceia era o corabie / care se pregătea să plece departe / [...] Oraşul, în seara aceia, era plin de întuneric / oamenii treceau grăbiți în toate părțile / se pregătea în lume o mare călătorie”[539]. Echivocul personajului feminin este afirmat încă din debut, când se precizează că „Ioana Maria e o corabie de demult”; fie că este vorba despre relatarea unei iubiri din adolescență sau despre o călătorie inițiatică la bordul unui vapor, aceasta se desfăşoară în decor citadin, care este omniprezent, în variate ipostaze, pe parcursul întregului volum. Metropola acoperită cu zăpadă, în care „străzile erau albe şi moi”, iar la „reprezentațiile de gală” se adunau „toți oamenii mari ai lumii”, care „priveau sub lumina reflectoarelor” cum dansa o „femeie din țări îndepărtate şi răsăritene”, sub „privirile extaziate ale mulțimii”[540] sau metropola care avea să poarte în „memoria statuilor de pe marile bulevarde” nopțile zbuciumate de iubire, constituia o prezență maiestuoasă în peisajul ireal al poemului: „În dimineața aceia / norii erau nişte draperii fantastice / falduri de plumb ale unei uriaşe cortine / care cădea deasupra oraşului / şi ne despărțea de el”[541].

Pădurea, arhetip iconic suprarealist al metropolei, care, în ciclul de tablouri dedicate de Max Ernst oraşului, premerge etapei pietrificate a acestuia, înfăţişează, în poezia lui Geo Bogza, o barieră fantastică, ce despărţea peisajul citadin de „celalt tărâm al vieţei": „Erau nişte păduri sărace / de margine de oraş, / dar dorul meu de tine era mare, / şi noi le vedeam fantastice"[542]; oraşul însuşi pare desprins, în lumina ireală a lunii, din tablourile lui de Chirico: „Erau străzi largi cu statui / şi apoi străzi liniştite / dintre casele cărora se vedea luna"[543].

Alăturarea dintre pădure-oraş-apă constituie o imagine frecvent întâlnită în lirica şi în plastica suprarealistă. Reîntâlnirea, peste ani, în planul creaţiei, a cuplului de avangardişti români care au devenit celebri în întreaga lume, ca fondatori ai dadaismului, Tristan Tzara şi Marcel Iancu, care, au compus, cu mijloacele artistice proprii fiecăruia, independent unul de celălalt, imaginea unui spaţiu urban, mărginit de copaci şi aflat pe malul unei ape, este cu atât mai relevantă.

În versurile lui Tristan Tzara, din volumul *Midis gagnés*, publicat în anul 1939, imaginea împietrită a peisajului urban, cu nelipsitele păduri, se desprinde de *iconul* suprarealist prin detalii neaşteptate, care îmbogăţesc decorul urban şi care îl apropie de tabloul *Peisaj cu copaci* (il. 180), realizat de Marcel Iancu, între anii 1930-1932; „reveniţi în centrul oraşelor noastre încremenite / păduri legate unele de altele prin vinurile memoriilor noastre transparente / a trecut iarba prin curţile noastre adânci / şi pe trotuarele lustruite de lente aşteptări / aurul a ţâşnit din fructe ulciorul nu merge de multe ori la apă"[544]. Trunchiurile bizare de copaci, unite de panglica transparentă a apei, din tabloul lui Marcel Iancu, se aseamănă cu pădurile legate „prin vinurile memoriilor transparente" din poemul lui Tzara; oraşul încremenit din planul îndepărtat al tabloului, colorat în aurul care „a ţâşnit din fructe", curţile adânci, năpădite de iarbă şi străzile pustii, „lustruite de lente aşteptări" provin, împreună, din acelaşi oraş imaginar. Siluetele misterioase ale trecătorilor, din tablou, formele bizare ale copacilor desfrunziţi (care mai apar şi în alte tablouri ale pictorului, realizate în aceeaşi perioade, de exemplu în *Curte cu rufe*, il. 181), atmosfera melancolică a unei zile de toamnă aveau să se regăsească, peste ani, şi în versurile lui Tristan Tzara. Deşi Marcel Iancu a fost fidel până în ultima clipă dadaismului, iar dintre toate curentele de avangardă nu s-a afiliat, în mod declarat, decât constructivismului, tablourile sale au fost evaluate, ca şi acesta, din perspectiva expresionismului, poate din cauza coloristicii.

Pe de altă parte, în poezia lui B. Fundoianu, apropiată expresionismului, descoperim câteva imagini ale oraşului care se pot afilia suprarealismului. Astfel, în volumul *Titanic*, apărut în acelaşi an cu volumul lui Geo Bogza, *Ioana Maria*, 1937, imaginea deosebit de sugestivă a *oraşului-clepsidră*

constituie o altă reprezentare a peisajului citadin suprarealist: „Liniștea mi se scurgea printre degete / era o furtună de nisip / orașul era plin de nisip [...] golul nu mai era plin”[545]. Alteori, topografia ireală a unei localități îi conferă calitățile unui decor urban fantastic, cu conotații suprarealiste: „Am mers în spatele cuiva – care nu era el. / – Nici nu era o stradă adevărată, / o stradă care se aruncă, dintr-o dată, într-altă stradă / și aceasta la rândul ei / într-o stradă din ce în ce mai mare / – unde brusc balul luminilor țâșnește din toate părțile....”[546].

În opera altor artiști români de avangardă, imaginea orașului suprarealist, enigmatic, fantastic, ireal, avea să devină, curând, o constantă de netăgăduit, datorită evoluției stilului lor spre această ultimă formă de exprimare a avangardei artistice.

constituie o altă reprezentare a peisajului citadin suprarealist: „Liniştea mi se scurgea printre degete / era o furtună de nisip / oraşul era plin de nisip [...] golul nu mai era plin”[545]. Alteori, topografia ireală a unei localități îi conferă calitățile unui decor urban fantastic, cu conotații suprarealiste: „Am mers în spatele cuiva – care nu era el. / – Nici nu era o stradă adevărată, / o stradă care se aruncă, dintr-o dată, într-altă stradă / şi aceasta la rândul ei / într-o stradă din ce în ce mai mare / – unde brusc balul luminilor țâşneşte din toate părțile....”[546].

În opera altor artişti români de avangardă, imaginea oraşului suprarealist, enigmatic, fantastic, ireal, avea să devină, curând, o constantă de netăgăduit, datorită evoluției stilului lor spre această ultimă formă de exprimare a avangardei artistice.

constituie o altă reprezentare a peisajului citadin suprarealist: „Liniştea mi se scurgea printre degete / era o furtună de nisip / oraşul era plin de nisip [...] golul nu mai era plin”[545]. Alteori, topografia ireală a unei localități îi conferă calitățile unui decor urban fantastic, cu conotații suprarealiste: „Am mers în spatele cuiva – care nu era el. / – Nici nu era o stradă adevărată, / o stradă care se aruncă, dintr-o dată, într-altă stradă / şi aceasta la rândul ei / într-o stradă din ce în ce mai mare / – unde brusc balul luminilor țâşneşte din toate părțile....”[546].

În opera altor artişti români de avangardă, imaginea oraşului suprarealist, enigmatic, fantastic, ireal, avea să devină, curând, o constantă de netăgăduit, datorită evoluției stilului lor spre această ultimă formă de exprimare a avangardei artistice.

TRĂSĂTURI ALE ORAŞULUI SUPRAREALIST ÎN AVANGARDA ROMÂNEASCĂ

Poezia lui Ilarie Voronca s-a înscris, după anul 1930, într-o evoluție firească spre lirica suprarealistă; fără a declanşa o ruptură vizibilă în limbajul poetic, imaginea oraşului a dobândit, în mod definitiv, contururile onirice şi misterioase ale peisajului citadin suprarealist.

Ipostaze ale oraşului suprarealist în poezia lui Ilarie Voronca

Astfel, în volumul *Incantații*, publicat în anul 1931, oraşul era reprezentat fie ca o contopire onirică a regnului mineral, cu cel vegetal, devansând ciclul *Oraşelor întregi*, pictate de Max Ernst după anul 1933 (care vor fi considerate adesea, pe parcursul acestui capitol, drept un exemplu de transfigurare suprarealistă a universului citadin), fie ca nişte relicve ale civilizației urbane, scufundate pe fundul oceanelor: „Oraşul peste care am plutit împreună / E-un vers izbit în vine cu săruri şi cu plante / Sângele dând năvală spre porțile pădurii”[547] sau „Oraşe cu incendii şi turle sub oceane, / Singurătății noastre şi dragostei de-a pururi”[548].

În volumul *Patmos*, publicat în anul 1933, ultimul publicat în limba română, spațiul oniric al călătoriei spre Insula-Nălucă, era jalonat de popasuri frecvente în oraşe imaginare; adesea, „peisaje şi itinerarii obişnuite apar învăluite într-o lumină ireală, de vis, gesturile şi obiectele capătă contururi halucinante, într-un univers de aburoase, somnolente himere, de ecouri şi oglindiri, de impalpabile reliefuri”[549].

Imaginea *insulei-fantome* se confunda cu aceea a unui *oraş-vedenie*, a unui pământ „reîntors în cioburi, după ce olarul l-a şlefuit”; aici „împărțitorii de pământ” stăteau alături de „vânzătorii de cifre, de armăsari, de cuvinte”, berzele erau uscate „ca nişte rufe” şi duceau în văzduh, „oglinzi, sub aripi, strălucirea cupolelor”, iar poetul, *omul Străin*, „trece printre oameni şi case

TRĂSĂTURI ALE ORAŞULUI SUPRAREALIST ÎN AVANGARDA ROMÂNEASCĂ

Poezia lui Ilarie Voronca s-a înscris, după anul 1930, într-o evoluție firească spre lirica suprarealistă; fără a declanşa o ruptură vizibilă în limbajul poetic, imaginea oraşului a dobândit, în mod definitiv, contururile onirice şi misterioase ale peisajului citadin suprarealist.

Ipostaze ale oraşului suprarealist în poezia lui Ilarie Voronca

Astfel, în volumul *Incantații*, publicat în anul 1931, oraşul era reprezentat fie ca o contopire onirică a regnului mineral, cu cel vegetal, devansând ciclul *Oraşelor întregi*, pictate de Max Ernst după anul 1933 (care vor fi considerate adesea, pe parcursul acestui capitol, drept un exemplu de transfigurare suprarealistă a universului citadin), fie ca nişte relicve ale civilizației urbane, scufundate pe fundul oceanelor: „Oraşul peste care am plutit împreună / E-un vers izbit în vine cu săruri şi cu plante / Sângele dând năvală spre porțile pădurii”[547] sau „Oraşe cu incendii şi turle sub oceane, / Singurătății noastre şi dragostei de-a pururi”[548].

In volumul *Patmos*, publicat în anul 1933, ultimul publicat în limba română, spațiul oniric al călătoriei spre Insula-Nălucă, era jalonat de popasuri frecvente în oraşe imaginare; adesea, „peisaje şi itinerarii obişnuite apar învăluite într-o lumină ireală, de vis, gesturile şi obiectele capătă contururi halucinante, într-un univers de aburoase, somnolente himere, de ecouri şi oglindiri, de impalpabile reliefuri”[549].

Imaginea *insulei-fantome* se confunda cu aceea a unui *oraş-vedenie*, a unui pământ „reîntors în cioburi, după ce olarul l-a şlefuit”; aici „împărțitorii de pământ” stăteau alături de „vânzătorii de cifre, de armăsari, de cuvinte”, berzele erau uscate „ca nişte rufe” şi duceau în văzduh, „oglinzi, sub aripi, strălucirea cupolelor”, iar poetul, *omul Străin*, „trece printre oameni şi case

/ Cu insula închisă-n mine ca o veste pe care nimeni n-a aflat-o încă”[550]. Proiectată pe „imensul ecran de muzici”, pe „oceanul de pânză” al cinematografului, „insula mai mare decât o lacrimă”, cetatea, „poposită cu ancorele grele”, cetatea „ca o uriaşă pasăre antediluviană” se etalează „prin roţile mari ale amurgului / alunecând pe dinaintea ochilor şi ferestrelor [...]”[551], fiind „aievea, arătare sau gând”. Cartierele cele noi ale oraşului, cu „cărămizile ude încă”, în aşteptarea mângâierii soarelui, sunt ca „turmele de capre şi de ape tinere”, care „coboară din munţii limpezi”[552].

Sosirea în *oraşul fără nume* generează entuziasm şi curiozitate în faţa unor locuri neexplorate: „Într-o dimineaţă întâia oară pe străzile unui oraş / Tu, călător abia sosit pe străzile unui oraş / Ai lăsat marea în port ca pe-o valiză plină cu unelte şi haine de călătorie / O! Cum mai strălucesc vitrinele, obrajii, anotimpurile”[553]. Trăsăturile peisajului citadin par desprinse dintr-un vis halucinant; transparent şi incandescent, exuberant şi diafan, oraşului real i se atribuie calităţi ireale, desprinse dintr-un univers fantastic: „Sunt cristale şi flacări. În chioşcuri / Muzici albe şi ape minerale între priviri plutite, / Părul femeilor se apropie sau se depărtează ca o altă zare, / Atât de liber, hohot de râs, spumă printre aceşti localnici. // [...] Sunt şi ganguri răcoroase şi squaruri cu nisipuri solare. / Şi tramvaie cu clinchetul limpede şi băcănii cu fructe exotice / O! Fanfare, mulţimi fastuoase. O! heralzi şi mărfuri strălucitoare, / Într-o dimineaţă, întâia oară pe străzile unui oraş”[554]. La fel de fantastă este şi starea de spirit a poetului, incitat să exploreze lumea atât de „fragedă” a oraşului necunoscut: „Treci atât de invizibil atât de transparent printre localnici / Fără să-ţi pese de graba lor, de bucuria sau de tristeţea lor, / Într-o dimineaţă călător abia sosit pe străzile unui oraş, / O! Cât de proaspăt sună vocile. O! Dulceaţă a unei lumi fragede”[555]. Decorul citadin, înrudit cu peisajul urban metafizic din tablourile lui de Chirico, impune prin măreţie şi prin mister: „Da. Am stat deasupra oraşului în tăcerea înmărmurită / «Paloma», ţi-am spus, «lumina violetă a nopţii e o băutură minunată», / Uite cum apar în pieţele pustii bărbaţi şi femei cu mersul atât de liber, / Mâine, când negustorii îşi vor deschide tarabele nu vor şti nimic despre această procesiune”[556].

O călătorie în doi cu tramvaiul capătă dimensiuni cosmice, în universul transparent al iubirii împărtăşite: „Suntem singuri – îmi spui – s-au dat jos toţi călătorii / Şi încasatorul şi vatmanul s-au dat jos. Nu se mai văd nici case nici străzi / Geamurile sunt inundate de o lumină egală, de o lumină surprinzătoare, / O lumină foarte albă. Tramvaiul / Pluteşte liber în voia lui; s-a ridicat afară din şine, / E o navă aerostatică tramvaiul acesta, / Şi suntem numai noi. // [...] Înaintăm în Insulă, / E o altă planetă? Desigur tramvaiul ne-a dus pe-o altă planetă, / Mergem ţinându-ne de mână. Suntem atât de transparenţi atât de fericiţi”[557].

Ajuns în pragul „ultimei uşi a vorbelor”, poetul se retrage, deznădăjduit, din agitația orașului: „Nu v-apropiați de mine, orașe, suflul vostru mă vatămă / Noapte cu străzi, cu oameni, cu închisori peste mine prăbuşită”[558]; estomparea distanțelor, diluarea orientării în spațiu, pierderea oricărui reper al universului citadin sugerează sosirea pe Insula Nălucă, care, din păcate, se dovedeşte a fi doar o altă „temniță de fum”: „Şi totuşi oraşele sunt undeva, aici. Nu mai există / «Aproape» sau «Departe». Dar stăm pe o fâşie / Invizibilă. Străini de oraşe. O chemare nici tristă / Nici fericită. Mulțimi trecând prin noi fără să ne sfâşie”[559].

În revista „Urmuz”, pe care a editat-o la Câmpina, în anul 1928, Geo Bogza îşi declara admirația şi prietenia necondiționată față de Ilarie Voronca, pe care nu-l cunoştea încă personal, într-o poezie care se axa mai cu seamă pe coordonatele citadine ale liricii poetului, care se afla la Paris şi care tocmai publicase poemul *Ulise*: „te pipăi voronco pe meridianul parisului / simt în veac paşii tăi de inovator / tu ai fi proaspăt şi nou chiar dacă ai trăi la ecuator / fiindcă te plimbi în avion ca-n aripile visului”[560]; cu atât mai valoroasă este dedicația pe care Ilarie Voronca i-o aduce, la rândul său, lui Geo Bogza, în fruntea penultimei părți a poemului *Patmos,* ca recunoştință pentru că tânărul poet din Buştenari a continuat să-i fie prieten şi după repudierea sa din cadrul mişcării de avangardă româneşti: „Ah! Ce liniştit curg fluviile de purpură, de metale / Topite acolo. Şi flăcări peste păduri rotind / Ca păsări. Grădini din ținuturile copilăriei tale / Ca un hohot din gura de pământ spre noi suind”[561].

În volumele publicate de Ilarie Voronca în limba franceză, peisajele citadine se conturează fie în linii suprarealiste, fie reprezintă vagi reminiscențe ale peisajelor urbane realizate în poemele româneşti.

În volumul *La poésie commune* (*Poezia comună*), apărut în anul 1936, reprezentarea oraşului oscilează între imaginea sa „zâmbitoare, însorită de bunătate”[562], unde clădirile în construcție se ridică în „zgomotul de spumă al cărămizilor”[563], iar pe „bulevardele somptuoase”, în „grădinile ca nişte cupe”, „mustește” şampania „cea mai fină a confidențelor”[564] şi imaginea sa întunecată, unde casele sunt „triste, sărace, / Ale căror ferestre se deschid spre curți fără aer, / Fără lumină”[565] şi unde „sunt străduțe triste, oameni tăcuți, fără speranță, la ferestre”[566]. În „ținutul poetului” se clădeşte „lumea viitorului”: „Am văzut oameni sfătuindu-se, sub arborii complici. / Ei vorbeau încet, făcând semne largi, / «Aici se va înălța un zid, o uşă, o fereastră». Apoi îşi lipeau / urechea de pământ, pentru a asculta zgomotul saboților tineri ai viitorului”[567]. Mărturisindu-şi vocația citadină, poetul exclamă: „Am cântat / Zorii, după-amiezele, primăverile / Şi lucrările cetăților moderne”[568].

Iubirea împlinită şi bucuria de a trăi se desfăşoară, în volumul *La joie est pour l'homme* (*Bucuria este a omului*), publicat în anul 1936, pe fundalul

unui oraş plin de „căldură, de speranță", unde, în „lumina dulce", trecătorii se salutau „amabili ca şi arborii în primăvara abia sosită"[569], iar „apele boreale [...] ne spală simțurile ca o muzică": „Ce importanță are, deci, numele acestui oraş uitat? / Era oare Veneția? Şi ferestrele hărțuite de nave, / Şi norii purtați în vocea tristă a geamgiului / Şi marea bătrână şi murdară, pe străduțe, ca o rufă"[570]. Imaginea oraşului, învăluit de pâcla înserării şi înconjurat de păduri adânci, constituia deja un leitmotiv al peisajelor citadine suprarealiste: „Seara, ca un abur / La capătul bulevardelor. Şi gândul care se îndreaptă / Spre vastele păduri din împrejurul oraşului./ Despre această zi vreau să povestesc. Şi despre această bucurie şi despre acest salut al omului"[571].

Descoperirea existenței miraculoase a obiectelor înconjurătoare, în volumul *L'amitié des choses* (*Prietenia lucrurilor*), publicat în anul 1937, generează transgresarea poetului, din universul exterior, spre universul interior, unde se descoperă pe sine însuşi şi, implicit, transferarea elementelor aparținând decorului citadin exterior, în spațiul intim al unei camere, odihnitor şi reconfortant: „Cu sufletul ca o piață unde târgul a luat sfârşit // [...] O! lucruri neînsuflețite, ce peisaje magice / Sunteți voi în jurul meu; uneori o altă lume, / Sunt şi fotolii uzate, mobile foarte vechi / Şi orologiul prin care timpul trece ca printr-o palmă deschisă. // Draperiile care se fărâmițează şi care devin o spumă / Pe marea uneori calmă a ferestrelor. / Şi soba care îşi aminteşte de vară. În toiul iernii / Cu voce răguşită, povesteşte despre zilele însorite"[572]. Compararea străzii cu un sertar, considerat a fi un spațiu al *reveriilor intimității*, unde se ascund secrete fundamentale[573], conferă întregului peisaj urban particularitățile unui univers interior, misterios şi plin de vrajă: „Deschid strada ca pe-un sertar. / Aud strigându-se un nume şi probez acel nume / Ca pe-o mănuşă regăsită. Îmi vine de minune"[574]. Simplitatea obiectelor obişnuite, care îşi dovedesc cu modestie utilitatea cotidiană, stârneşte admirația poetului, care doreşte să fie asemenea acestora: „Nici invidia, nici ura, / Nici vanitatea, nici orgoliul nu pot să vă atingă / Culorile care vă îmbracă se volatilizează. // Pentru că sunteți mai puțin decât o spumă, mai puțin decât parfumul curcubeielor. // Şi, ca şi voi, într-o seară transparentă, după ploaie / Atunci când cartierele îndepărtate se liniştesc şi îşi reiau speranța / Mă voi pierde, deasupra oraşului, în văzduhul nesfârşit"[575].

O imagine care străbate întreaga lirică citadină de avangardă românească, pe care Ilarie Voronca a redat-o atât în volumul *Patmos*, dar şi în poezia *Un linge à une fenêtre* (*O rufă la fereastră*) din volumul *Prietenia lucrurilor*, este aceea a rufelor, de preferință albe, întinse la uscat. Această imagine a fost recurentă, de-a lungul întregii avangarde româneşti, atât în poezie cât şi în pictură; ea s-a întâlnit şi în pictura europeană de avangardă, un exemplu,

analizat în primul capitol, fiind tabloul lui Egon Schiele *Casă de periferie cu rufe puse la uscat* (il. 45), unde hainele multicolore înşirate pe sârmă reflectau trăsăturile oamenilor care locuiau în casele, care păreau, altfel, pustii. Astfel, Ion Vinea, în poezia *Cosmopolis*, amintea de „rufele vaporoase din batistă", într-un amalgam de acorduri romantice cu ritmuri dinamice ale vieții moderne: „Treci, gând, printre culorile ce țipă / o dată cu viorile-n grădini / şi tăvăleşte-te ca o pisică / în artă, -n cupe, în fraze şi venin / prin flora tropicală de afişe, / în grindina fântânilor, / în vise / şi în *rufe vaporoase de batistă*"[576], iar Tristan Tzara nota, în *Omul aproximativ*: „*rufa cu flăcări albe* râde în lima ei de alcool"[577]. În volumul *Patmos*, Ilarie Voronca, într-un interludiu în proză, în care descrie vizita la „prietenul poet" povesteşte: „Casa e pătrată în mijlocul unei curți cu vecini mulți. Corăbiile serii se subțiază între *rufele* întinse, între gardurile cu iederă"[578]; imaginea unei curți, unde fluturau rufele, întinse pe sârmă, fusese redată de Marcel Iancu, în anul 1930, în tabloul *Curtea cu rufe* (il. 181). Curtea, din tablou, extrem de pitorească este împânzită de sfori, pe care stau să se usuce, în bătaia vântului, haine de diferite feluri, mărimi şi culori: albe, galbene, albastre; printre ele, siluete fantomatice, de femei îmbrăcate în negru, sunt surprinse, în mişcări bizare, ca în transă, efectuând diferite activități: controlând rufele pe sârmă, trăgând coşuri uriaşe sau aducând, încolăcită pe braț, funia care mai trebuia întinsă, pentru a mări suprafața de uscat. Ca şi în „povestea" lui Voronca, curtea „cu vecini mulți" este împrejmuită cu un gard din scânduri şi deserveşte atât casa albă, din planul îndepărtat, cât şi casele ale căror acoperişuri, cu pante extrem de înclinate, sunt redate în partea de jos a tabloului. Trebuie remarcat faptul că, în toate aceste exemple, rufele întinse la uscat reprezintă o notă decorativă, un detaliu pitoresc; chiar şi în contextul operei lui Egon Schiele, tabloul *Casă de periferie* constituia o excepție de la peisajele sale urbane deosebit de sumbre. În poezia lui Ilarie Voronca, *O rufă la o fereastră*, imaginea dobândeşte conotații suprarealiste; cămaşa întinsă la uscat reprezintă o dedublare a poetului şi efectuează, în locul său, diferite gesturi: salută oamenii care se află la alte ferestre, se apleacă spre stradă „ca o tânără care îşi caută prin mulțime iubitul", surprinde jocul „suav", ca într-un vis, al copiilor dintr-un scuar mai îndepărtat, cheamă primăvara sau vara, care „descarcă altundeva bogățiile lor vesele": „O cămaşă aşteaptă lumina ca un corp / care îi va da formă şi căldură. Vizavi / Casele sunt mai clare [...] / În locul meu rufa gesticulează la fereastră / Mâinile mele, pe care adineauri ea s-a rulat ca un şarpe / Umflate şi vaporoase ca două pâini calde / Se odihnesc"[579].

Metafora sertarului deschis, din volumul precedent, revine şi în debutul volumului *L'apprenti fantôme* (*Ucenicul fantomă*), publicat în anul 1938,

sugerând trecerea din spațiul interior, plin de mistere, al camerei, în universul deschis al urbei: „Uneltele sunt acolo, îngrămădite, / Camera veche ca un orb mă recunoaşte, se încrede / În prezența mea. În jur, casa familială se prelungeşte / Ca o tăcere şi rătăceşte deasupra cartierului”[580]. Păstrând detaliile topografice ale casei din strada Parfumului, unde a locuit la Bucureşti, poetul, comparându-se cu un strigoi, iese din „camera veche ca un orb”, prin fereastra căreia zărea „strada, grădina micuță, biserica” şi se înalță deasupra oraşului, pe care îl asemuieşte cu o barcă eşuată în nisip: „Întreg oraşul se întinde în fața mea, ca o barcă / Găurită, în nisip, pe care nicio călătorie nu o tulbură. / Un abur imobil rămâne agățat de acoperişuri / Ca o velă îndoită atunci când ora plecării este îndepărtată”[581].

Orice activitate creatoare este contemplată cu multă admirație şi considerată drept un act temerar, fie că este vorba despre fondarea unui oraş, confecționarea unei haine, fabricarea unui instrument muzical sau compunerea unui cântec: „O! întemeierea unui oraş: Aici terenuri pentru joacă. / Aici, împărțirea alimentelor. Aici, învățarea / Meseriilor: Cum să croieşti o haină. Cum / Să construieşti o casă. Împletirea unui năvod de pescuit. Şi cei/ Care predau secretele muzicii: Fabricarea / Unei viori, a unui flaut. Cum se asamblează cuvintele / Ca să se facă un cântec, un elogiu”[582].

În poemul *Ailleurs* (*Aiurea*), Ilarie Voronca a realizat un mozaic de peisaje citadine, „din rămăşițele cetății fericite” păstrate în amintirile sale, ca şi „crâmpeie imprecise dintr-un cântec uitat”; prin atribuirea unor particularități descriptive, psihologice sau narative peisajelor urbane, inedite şi surprinzătoare, poetul şi-a demonstrat, încă o dată, finețea analitică, dar şi marele ataşament pe care l-a avut, de-a lungul întregii sale activități literare, față de civilizația citadină: „Dacă revin în oraşele copilăriei mele sau în acelea / Ale tinereții mele vraja se rupe. Şi trec / Ca un străin printre aceia cărora aş vrea să le strig: «Sunt unul de-ai voştri». Există şi oraşele / Din vârful munților. Şi acelea unde se bea / O ceaşcă de ceai, în grabă, între două trenuri. / Sunt oraşele pe care le apărăm împotriva uzurpatorului / Şi unde tinerii îşi dau viața pentru libertate. / Oraşele unde se construieşte un dig. Oraşele / Unde mulțimea întâmpină triumfătoare aviatorii / Care revin dintr-o călătorie curajoasă ... Dar nicăieri [nu este] / Cetatea în care mi se pare că am trăit odată / Şi unde am fost tovarăşul omului şi unde toamna / Mă surprindea în mijlocul unei străzi animate”[583].

Ca un rafinat poet avangardist al Oraşului, Ilarie Voronca a surprins aspectele multiple ale civilizației urbane, pe care le-a redat, aproape în fiecare volum al său, în imagini originale, copleşitoare şi percutante; de la urbea natală, Brăila, redată chiar în volumul de debut, *Restrişti*, la oraşul modern, fără rapeluri concrete, plăsmuit în termeni dadaişti şi constructivişti, la

fascinanta sa metropolă, care a avut ca model de inspirație Parisul, până la imaginea suprarealistă a unui oraş halucinant şi enigmatic, oraşul lui Ilarie Voronca s-a metamorfozat într-o construcție ireală, clădită de „vrăjitori", cu ajutorul „cântecului şi fabulei", al sunetului şi cuvântului, care simboliza „cetatea fericită", pe care poetul a căutat-o, precum Ulise, în călătoria sa pământească, curmată brusc, prin propria sa voință: „Vom construi o casă. O casă nouă / Ce materiale aduceți? / Îmi dați râsul clar. Privirile voastre unde mor / Norii, întristându-se că sunt atât de sus? // Aici, pe pământ, construim o locuință / Nici piatră mai sonoră nici metal mai pur / Un orologiu din aer unde orele / Vor fi ca zborul unei păsări viitoare. // Vom face ferestre largi de arome / Vom înălța coloane din sunete / Ziduri muzicale a căror formă / Nu o va trăda pe aceea la care gândim. [...] // Zidarii voştri, v-o spun, sunt vrăjitori. Pe fântână / Aplecați, fac semne, țipă cuvinte / Clădesc cupole prea zadarnice / Casele voastre sunt bărci în fundul apei. // Nu ciment înşelător, nu iluzie de nisip / Nu lopeți, nici târnăcoape, nici foame, nici sete. / Instrumentele noastre vor fi cântecul şi povestea, / Vom tăia cărămizile noastre în culori şi parfumuri. [...] // Aduceți cu toții speranțele voastre, gândurile voastre generoase / Casele noastre nu vor fi niciodată închisori. / Cu cer, aer, muzici fericite / Cu bucuriile noastre şi râsetele noastre, vom construi o casă"[584].

Trăsături ale oraşului suprarealist în pictura lui Victor Brauner

După experiența dadaistă de la revista „75 HP", pe care a fondat-o împreună cu Ilarie Voronca, după linogravurile şi desenele constructiviste din revistele „Punct" şi, respectiv, „Integral", odată cu cea de-a doua şedere a sa la Paris, din primăvara anului 1930, Victor Brauner s-a apropiat din ce în ce mai mult de mişcarea suprarealistă, la care a şi aderat, în anul 1932.

Primele semne ale influențelor artei suprarealiste asupra operei sale sunt însă mult mai timpurii şi dovedesc o evoluție firească spre suprarealism, spre care s-au îndreptat majoritatea poeților şi pictorilor care au aderat inițial la dadaism; prima lui şedere la Paris, între anii 1925-1926, vizionarea primei expoziții de pictură suprarealistă, deschisă la Galeria Pierre Loeb, în noiembrie 1925, precum şi aplecarea sa nativă spre tradițiile populare ancestrale, spre ocultism şi spre ezoterism, au grăbit într-un mod ireversibil îmbrățişarea ultimei şi celei mai evoluate faze a avangardismului european. Desenele realizate pentru revista „unu", ilustrația pentru volumul *Brățara nopților* de Ilarie Voronca, ca şi alte câteva picturi izolate, realizate înainte de anul 1930,

îl anunțau pe importantul pictor suprarealist de mai târziu, aşa cum este el recunoscut în istoria picturii europene.

În ansamblul operei sale, nu puține sunt lucrările în care sunt redate peisaje urbane tulburătoare, cu infinite conotații interpretative; dacă se pot decela, în aceste imagini citadine, influențe din Marcel Duchamp, Max Ernst, Yves Tanguy, Giorgio de Chirico, ordonate chiar într-o evoluție cronologică a picturii sale citadine, întotdeauna talentul său şi-a pus o amprentă copleşitoare asupra fiecărei opere şi chiar asupra fiecărui detaliu în parte; iar la maturitatea etapei sale suprarealiste, se va observa şi la peisajele urbane, ca şi la nivelul întregii sale opere, o reîntoarcere la origini, la meleagurile Moldovei natale, depozitara unui tezaur de tradiții şi de cultură extraordinar, pe care Victor Brauner l-a cunoscut şi l-a transpus, într-un mod exemplar, în pictura sa.

Într-o lucrare fără titlu (il. 175), realizată în ulei pe carton, în anul 1924, dedicată „prietenului Voronca", căruia îi ilustrase, cu un an înainte, primul volum de versuri, *Restrişti*, se pot remarca, alături de evidente influențe expresioniste, primele semne ale artei suprarealiste brauniene în realizarea unui peisaj citadin. Volumul vibrat al clădirii înalte, o reminiscență expresionistă, constituie o barieră între natura din fundal şi silueta grotescă a bărbatului, din prim-plan; înşiruirea de ferestre întunecate avea să devină un leitmotiv al peisajelor sale urbane suprarealiste; chiar şi reprezentarea personajului masculin dezvăluie o metamorfozare de la aspectul sălbatic, cu torsul gol, brațele amputate şi labe de animal, proprie unui portret expresionist, la contorsionarea neverosimilă şi la etalarea unui singur ochi, imens şi înspăimântător; de asemenea, ambiguitatea naturii animalului, câine, ca în tablourile expresioniste, ori miel, constituie o prefigurare a artei suprarealiste; stranietatea tabloului este accentuată şi de jocul dintre axele privirii celor două personaje însuflețite; în vreme ce câinele priveşte drept spre spectator, dintr-o zonă rămasă a naturii, bărbatul, care pare învelit, ocrotit, chiar izolat, de „foaia" de imobil, cu ferestrele întunecate, priveşte spre lateral, obligând spectatorul să-i fixeze ochiul înfricoşător, întors spre altă parte. Încă din această lucrare intuim semnificația pe care o va da artistul oraşului, în multe dintre lucrările sale: un decor întunecat şi amorf, unde se petrec fapte înspăimântătoare.

Într-un *Desen* (il. 173) publicat în revista „unu"[585], peisajul unei periferii industriale de la marginea oraşului era străbătut, în zbor, de o nălucă, înălțată deasupra străzii largi şi pustii.

Într-o altă lucrare, fără titlu (il. 182), realizată în anul 1929, silueta zoomorfă a bărbatului din prim-plan domină, de asemenea, un oraş inert, format din străzi largi şi pustii, din ziduri golaşe şi din clădiri cu multe ferestre, pe care flutură, dinamic, un drapel, ca mărturie a unui teritoriu

cucerit. Realizarea personajului reflectă îndeaproape maniera suprarealistă de creație; un trup aparent normal de bărbat, unde se pot distinge, în detaliu, capul, cu o parte din creier, coloana vertebrală, brațele, torsul și picioarele musculoase, se dezvoltă în tot felul de prelungiri fantasmagorice, șerpi, cu un ochi larg deschis, maimuțe cu capete de om, labe de batracieni; „jocul dezinvolt cu corpul omenesc, metamorfoza permanentă a formelor, care face loc transformărilor uluitoare, ca și întâlnirilor neobișnuite, evocă climatul tulbure al viselor”[586]. Ca și în desenul lui Frederico Garcia Lorca, *Autoportretul Poetului în New-York* (il. 92), realizat cam în aceeași perioadă (1929-1932), analizat în primul capitol, planta care prinde rădăcini, în mijlocul drumului arid, din lucrarea lui Victor Brauner, sugerează o notă de optimism, încă prezent în peisajele citadine ale pictorului român. Aceste lucrări, realizate înainte de aderarea sa oficială la suprarealism, dovedeau că artistul își însușise deja „secretul” noii arte; cu ocazia expoziției *Grupului de artă nouă* de la București, din anul 1929, unde Victor Brauner a expus nouă lucrări sub titlul generic de *Introviziuni*, acesta mărturisea: „Prin intermediul acestor *introviziuni* am încercat să stabilesc un nou punct de vedere asupra picturii. Dacă necesitatea fizică îmi impune crearea unei păsări, de exemplu, care nu are un corespondent fidel în realitate, nimic nu mă împiedică să o realizez așa cum mi-am imaginat-o”[587].

Întâiul tablou dedicat de Victor Brauner reprezentării orașului suprarealist a fost însă *La ville médiumnique* (*Orașul mediumnic*, il. 183), realizat în anul 1930, considerat a fi și primul tablou pictat de artist, în cea de-a doua sa ședere la Paris. Un peisaj citadin sideral, fantomatic, „ale cărei elemente se organizează într-un mozaic hazardat și neliniștitor”[588]; epurele vag antropomorfe par a se înrudi cu acelea din tabloul *Passivité courtoise* (*Pasivitate curtenitoare*, il. 184), realizat în același an, caracterizat drept o „proiecție cosmică a unui *oraș mediumnic*”[589]. O altă opinie argumentează, printr-o demonstrație incitantă, că *Orașul mediumnic* este o „compoziție derivată din *Passivité courtoise*. Asemănarea stilistică, dublată de prezența motivului *mulajului* își are originea în *Neuf Moules Mâlic* de Duchamp”[590]; astfel, în această accepțiune, *Passivité courtoise* ar fi, de fapt, primul tablou pictat de Victor Brauner la Paris, iar influența lui Marcel Duchamp asupra acestor două lucrări ar fi covârșitoare.

Dincolo de aceste speculații, *Orașul mediumnic* constituie una dintre cele mai valoroase reprezentări ale orașului suprarealist; masa de clădiri înalte din planul îndepărtat, formată din blocuri delicate și transparente de piatră, prind consistența unor manechine, bărbați și femei, văzute din față sau din profil, pe măsură ce se avansează spre centrul tabloului; înșiruirea halucinantă a acestor epure umane care se împletesc ca niște himere, într-o dantelărie

măiestrit susținută și de culorile care, din nuanțele crepusculare de albastru și verde, din fundal, se animă și se deschid, în prim-planul compoziției. Artistul mărturisea, în notele sale: „Această construcție din pahare de băut sau din alte elemente transparente care forma o imensă broderie şi care amintea de arhitectura mediumnică, avea, de asemenea, consistența specială a mirajului sau a ectoplasmului”[591]. Totodată, acest tablou reprezintă una dintre puținele reprezentări ale peisajului urban din creația lui Victor Brauner, în care clădirile se contopesc cu oamenii care le populează, într-un țesut organic şi nu constituie doar un decor citadin care asistă impasibil la derularea unor întâmplări îngrozitoare. *Oraşul mediumnic* era văzut chiar de artist drept un „palat al dialecticii”, fără „stil cunoscut, fără epocă sau timp”, pe fațada căruia era înscrisă „întreaga istorie filozofico-poetică”; acesta era considerat a fi o „materie miraculoasă. / Emblema dublului cu dublă vedere va fi / deasupra acestui palat foarte mare şi vizibil de departe”[592].

Dintre peisajele sale citadine, se distinge o lucrare singulară, extrem de bogată în conotații simbolice, „cel mai patetic, cel mai dens dintre tablourile din această perioadă, pe care am putea să-l numim obsesiv”[593], anume *La Porte II* (*Poarta II*, il. 185), realizat în anul 1932 şi expus la prima expoziție pariziană a lui Victor Brauner, din anul 1934.

Fire timidă, retrasă, meditativă, purtând în sine amintirea unui tată autoritar şi opresor, pentru Victor Brauner contactul cu realitatea exterioară a fost întotdeauna marcat de tensiuni şi de revoltă; privațiunile economice, ostilitatea societății de adopție, pericolul nazist, pe care l-a resimțit în viața politică într-o perioadă de efervescență creatoare, compasiunea pentru cei slabi şi pentru cei abuzați fizic l-au determinat să transpună aceste stări şi în tablourile sale; „relațiile şi tensiunile existente în opera lui Victor Brauner din perioada anilor ’30, [...] ne dovedeşte faptul că Victor Brauner va fi singurul pictor – în calitate de suprarealist – preocupat de realitatea socială. În întreaga istorie a picturii suprarealiste, nu-l avem decât pe pictorul Matta care, începând din anul 1945, va dovedi un angajament social la fel de puternic ca şi acela al lui Victor Brauner”[594]. Astfel, o primă interpretare a acestui tablou, una de circumstanță, datorată probabil şi epocii în care a fost enunțată, în anii ’60 ai secolului trecut, a fost aceea de condamnare a societății burgheze, tabloul fiind perceput ca un „triptic al angoasei moderne, capodoperă nemiloasă care denunță, pentru prima oară în pictură, oroarea metafizică a unui univers burghez”[595].

Tabloul a suscitat şi o minuțioasă analiză, mai cu seamă psihanalitică, din partea cercetătoarei suedeze Elisabet Haglund, care şi-a elaborat, în anul 1978, teza de doctorat în jurul acestei lucrări, insistând mai ales asupra motivului *ochiului*, atât de specific operei lui Victor Brauner; exegezele mai

recente asupra creaţiei lui Victor Brauner nu au adus elemente noi în interpretarea acestei pânze.

Din punctul de vedere al reprezentării peisajului citadin, o analiză asupra temei *spaţiului* şi, implicit, a *timpului*, din această lucrare este mult mai relevantă; din elementele arhitecturale şi din vestimentaţia personajelor s-ar putea deduce că scenele din partea inferioară a tabloului se petrec în donjonul unui castel medieval, cu multe secole în urmă; în fundal, peisajul deluros, cu arbori regulaţi şi cărări şerpuitoare, proiectat pe cerul albastru, pare blând şi liniştitor. Compartimentarea suprafeţei turnului în trei spaţii egale şi distincte, prin intruziunea celulei cu pereţi negri, produce un efect cu totul neaşteptat; jocul dintre aceste spaţii semi-deschise, unde, în fiecare, se petrece câte o scenă diferită, unde fiecare întâmplare pare a nu avea legătură cu cealaltă, este îndeaproape supravegheat de ochiul de sticlă dislocat şi îndreptat direct spre spectator, obligându-l să privească întreg ansamblul compoziţiei; toate celelalte personaje sunt *nevăzătoare*, fie au ochiul scos, precum personajul central, fie au ochii închişi, precum cele două nuduri, din stânga tabloului, fie, din cauza depărtării, ochii lor nici nu mai sunt trasaţi, ca în cazul celorlalte personaje.

Ca şi în acuarela *Fără titlu* (il. 130), realizată la Paris, la sfârşitul anului 1925, sau ca în autoportretul premonitoriu, din anul 1931, şi în tabloul *Poarta II* personajul central cu ochiul stâng enoculat reprezintă un *leitmotiv* sau mai bine zis, după cum mărturisea chiar artistul, o „obsesie continuă". Printr-un desen intitulat *Eternel profil de mon obsession continuelle* (*Eternul profil al obsesiei mele continue*), realizat în anul 1944, care înfăţişează portretul din profil al artistului, cu ochiul stâng enoculat, străpuns de o pereche de coarne de taur[596], Victor Brauner îşi defineşte noua imagine generată de tragicul accident, pe care şi l-a prezis cu cel puţin un deceniu înainte. Însemnarea sa, pe acest desen: „Le «grand nez» de la violence / pouvoir de la volonté / ou / volonté de puissance / avec / l□oeil mythraën" („«Nasul mare» [simbol] al violenţei / al puterii voinţei / sau / al dorinţei de putere / cu / ochiul mithraic")[597] nu face decât să-şi transforme infirmitatea într-o însuşire mitică. Astfel, ochiul enoculat s-a metamorfozat într-un „ochi mithraic", simbol al luminii solare şi al dorinţei de a domina, care nu i-a diminuat puterea de creaţie, ci, dimpotrivă, a amplificat-o. Aluzia la zeul persan Mithra, care s-a luptat cu soarele şi a capturat taurul divin, constituie o altă imagine mitică a personalităţii sale, pe care încerca să şi le creeze în acea perioadă.

Revenind la tabloul *Poarta II*, lupta deznădăjduită a cuplului din compartimentul din stânga al tabloului pare a fi o scenă de violenţă domestică, petrecută prin complicitatea nepăsătoare a celor doi martori, surprinşi într-o mişcare stranie, pentru că, deşi, aparent, ei înaintează braţ la braţ, unul dintre

ei este redat din față, iar celălalt din spate, ei mergând, de fapt, în direcții opuse; acest cuplu sugerează lipsa de atitudine și subiectivitatea societății, față de violențele domestice, unde puterea de decizie este exclusiv masculină. Bărbatul cu halebarda îndreptată spre capul femeii, care sfidează rigorile legii perspectivei, simbolizează factorul decizional oficial care, în asemenea cazuri, pedepsea tot sexul slab. Pe de altă parte, bărbatul din cuplu, care își love̦ste partenera, poartă pe cap un mic coif metalic, un element caricatural care ironizează vitejia şi bravura masculină, în fața unei victime neajutorate.

Carcera cu ziduri negre, din centrul tabloului, ascunde tot o scenă brutală, de violență maximă, pentru că victima, tot femeie, este decapitată, iar în locul capului este înfipt, cu zgomotoasă satisfacție, drapelul victoriei; scena este păzită de un soldat în uniformă medievală, care urmăre̦ste totul, dintr-o fantă tăiată în zidul negru. Ambele scene, extrem de animate, la care participă multe personaje, par a dezechilibra întreaga compoziție, importanța acestora fiind amplificată şi de existența ochiului de sticlă, amplasat la mijloc, deasupra celor două spații. Ritmul regulat al verticalelor crenelurilor, ca şi al celor două verticale albe ale celulei negre, este brusc întrerupt de diagonala prăjinii care urcă, din străfundurile castelului, spre o lume superioară, un fel de *insulă nălucă*, a poetului Ilarie Voronca, din volumul *Patmos*, pe care personajele aflate în conflict sau personajele-martor, din registrul inferior, nu o pot vedea, prin urmare ignoră existența acesteia şi nu năzuiesc să ajungă la ea. Spre această lume se înalță doar silueta statuară a unei femei, care ține strâns în brațe trupul unei creaturi nediferențiate, înfăşurată într-un voal negru.

În partea superioară a tabloului, separată de o linie groasă, zigzagată şi clar conturată, care se integrează în coloritul general al pânzei, aşa cum erau adesea delimitate diferitele registre, în tablourile lui René Magritte (vezi, de pildă, lucrarea *Panorama populaire*, realizat în anul 1926), pe o fâşie care s-a desprins parcă de restul tabloului, în urma unui cataclism îngrozitor, se înalță un oraş utopic şi pustiu, format din clădiri care acoperă perioade istorice şi arii geografice diferite; alături de o locuință-ambarcațiune, de forma celor orientale, se înalță o biserică românească, un zgârie-nori de birouri, un templu grec, cu o bilă caraghioasă, care stă să cadă, în vârf, o moschee, un castel medieval, o clădire galbenă de locuințe, cu arhitectură clasică, o clădire roşie tip *saloon*, tradițională în *western*-urile americane, precum şi alte blocuri de piatră albe, neprelucrate, care aşteaptă să prindă formă; locuințe, clădiri de cult, spații administrative sau ale puterii, birouri sau locuri de divertisment, din culturi şi epoci diferite, întreaga panoplie de forme arhitecturale desfăşurată în partea superioară a compoziției alcătuieşte o lume superioară, ideală sau tot lumea reală, văzută, în manieră suprarealistă, ca *imagine a spiritului*? Pentru că şi

oraşul utopic din registrul superior al tabloului, care are, în fundal, un relief la fel de deluros, ca şi acela central, numai că este arid şi lipsit de vegetaţie, este locuit tot de un cuplu, care nu a ajuns încă la încleştări violente: o femeie în alb, păzită de un soldat cu halebardă.

Tabloul *Panorama populaire* (*Panoramă populară*, il. 186), realizat de René Magritte în anul 1926, pe care îl amintim, în treacăt, se structurează pe trei niveluri verticale, decupate prin aceleaşi benzi sinuoase, ca în tabloul lui Victor Brauner, din care lipsesc însă dramatismul şi violenţa *Porţii II*; simbolurile care apar în lucrarea pictorului belgian se înscriu în tematica suprarealistă, generând acelaşi afect de stranietate şi de ireal. În nivelul inferior al tabloului, este redat un peisaj citadin întunecat, pe fond negru, cu ferestre negre, deasupra căruia se întinde, în registrul median, o pădure, arhetip suprarealist al oraşului, creat de Max Ernst, ale cărui păduri s-au transformat, treptat, în oraşe; pe ultimul nivel, suprafaţa selenară a nisipului şi marea, care se contopeşte cu cerul plumburiu, sporeşte tensiunea enigmatică a tabloului. Suprapunerea de planuri în reprezentarea oraşului suprarealist, din tabloul lui René Magritte, ni s-a părut relevantă şi pentru lucrarea *Poarta II,* mai ales că alăturarea pădurii şi a mării (apei) de imaginea peisajului citadin a reprezentat o constantă a imagisticii suprarealiste; structura celor două tablouri, împărţite în trei registre (orizontale, la Victor Brauner, verticale, la René Magritte), despărţite prin acelaşi tip de bandă lată, colorată în gama întregului tablou, ca şi ariditatea peisajului din registrul superior (insula lui Victor Brauner şi plaja lui René Magritte) au determinat alăturarea acestora, în analiză. Imaginea suprarealistă a oraşului, aflat în vecinătatea pădurii şi a mării, a fost adesea reprezentată şi în poezia avangardistă. Dintre numeroase exemple, reproducem nişte versuri publicate de Ilarie Voronca în anul 1938, în limba franceză, mai puţin cunoscute, care confirmă şi ele, peisajul citadin magrittian: „La o cotitură, după pădure, mi-a apărut oraşul / Brusc, cu turnurile, străzile şi cu mulţimile sale neliniştite, / Stătea în faţa mării ca un năvod gigantic / În care peşti stranii se zbăteau fără speranţă”[598].

Ca ultimă observaţie legată de imaginea oraş-pădure-mare (apă) întâlnită frecvent în poezia şi, mai ales, în plastica suprarealistă, se remarcă, odată în plus, profunda originalitate a lui Victor Brauner; în lucrările sale cu tematică urbană, el nu a adoptat niciodată această imagine; pădurea, ca şi marea, sunt inexistente (după ştiinţa noastră) în pictura citadină a lui Victor Brauner, după cum se va constata şi din paginile care urmează.

Trecerea dintre cele două lumi antagonice, tabloul *Poarta II,* din cea violentă şi opresivă, de dimensiuni mai vaste, care domină partea inferioară a tabloului, în aceea întruchipată de oraşul utopic, fără limite în timp şi spaţiu, dar mult mai restrâns ca întindere, din partea superioară a pânzei, nu este

spectaculoasă: o prăjină lungă şi delicată, care trece prin centrul unei cârme de vapor, o imagine descompusă a *osiei lumii*, uneşte cele două planuri; *poarta*, care dă titlul acestui tablou, de fapt nici nu există.

Oraşul utopic reprezentat în acest tablou introduce şi primele influenţe ale lui Giorgio de Chirico în pictura citadină a lui Victor Brauner, care vor deveni mai evidente în peisajele urbane realizate ulterior; decorul metafizic dechirichian care „a dezvăluit stranietatea unei lumi împietrite prin destin" se înfruntă, în acest tablou, cu „absurditatea totală a lumii exterioare pe care omul secolului XX trebuie s-o înfrunte zilnic"[599]. Suprimând antinomiile, Victor Brauner, ca şi alţi pictori suprarealişti, au dorit să unească lumea imaginară a poeziei, a visului, a subconştientului, cu realităţile sociale şi politice şi, în operele lor, întâlnirea neaşteptată a antitezelor va fi manifestă şi şocantă. După cum afirma Alain Juffroy, unul dintre primii exegeţi ai artistului, el însuşi provenit din sfera suprarealiştilor, „acest tablou nu este o alegorie; personajele nu aparţin niciunei mitologii cunoscute. Ele nu simbolizează, în mod raţional, nicio forţă, niciun sentiment, nicio realitate. Acest tablou semnifică irealitatea înfricoşătoare a unei lumi prea reale şi prea goale. Angoasele pictorului sunt proiectate fără niciun control estetic, nici moral"[600]. Treptat, în pictura lui Victor Brauner, mijloacele artistice de reprezentare a spaţiilor urbane vor evolua, devenind mai subtile şi mai rafinate; peisajele citadine vor cunoaşte o metamorfozare profundă, iar propriile angoase şi resentimente vor amplifica, printr-o sublimare artistică, valenţele spirituale şi emoţionale ale acestora.

Expus la prima expoziţie personală de la Paris, de la galeria Pierre Loeb, în toamna anului 1934, alături de *L'étrange cas de Monsieur K.* (*Ciudatul caz al domnului K.*), tabloul *Poarta II* a contribuit la primirea entuziastă făcută de André Breton pictorului român, în prefaţa elogioasă pe care i-a făcut-o la Catalogul expoziţiei, *Botte rose blanche*: „Imaginaţia la Brauner este violent dezlănţuită; [...] Această substanţă fosforică este aceea a personajelor lui Brauner. Hieraticul, fantomaticul şi automaticul pe care şi le dispută nu sunt pentru a ne face să uităm imensa şi primitiva nelinişte din care au apărut: dorinţa şi teama conduc, de fapt, prin excelenţă, jocul pe care îl poartă cu noi, în cercul vizual foarte neliniştitor, în care *apariţia* se luptă, în mod crepuscular, cu *aparenţa*. [...] Pictura lui Brauner este înarmată şi, pe marginea a ceea ce se derulează în mod manifest, se exaltă întotdeauna ultimul episod al unei lupte de stradă, din care trebuie ca toate forţele de aservire umană să iasă îmblânzite"[601].

Între peisajele urbane realizate de Victor Brauner în anul 1934, se pot distinge două tipuri de fizionomii citadine diferite, bazate pe recurenţa unor elemente stranii, care asigură continuitatea stilului artistic adoptat; astfel, o

pereche de haltere, animale fantastice, precum licornul, alături de alte personaje enigmatice, prezente în cupluri antagonice, în grupuri, ori chiar în mod individual constituie elemente de legătură între aceste lucrări.

Astfel, în tabloul *Sans titre* (*Fără titlu*, il. 188), decorul urban, de influență dechirichiană, este alcătuit dintr-o stradă largă, care pornește dintr-un decupaj paralelipipedic al pavajului, de forma unui cavou și se pierde în zare, mărginită de o hală imensă, galbenă, care urmează traseul drept al străzii dincolo de linia orizontului; ferestrele care se zăresc în depărtare dau sugestia unei cazărmi. Cuplul de personaje-jucărie, foarte caraghioase, sunt alcătuite mai ales din bile și bețigașe din lemn; femeia, care stă pe un soclu, în groapă, se evidențiază prin alte câteva elemente distinctive: o turlă de biserică, în loc de cap și o vază, de forma unei clepsidre, cu două flori, în loc de trup; în spatele lor, o pereche de haltere uriașe, respectă, la rândul lor, linia fermă a străzii.

Într-o altă lucrare *Fără titlu* (il. 189), tot o clădire de recluziune, de data aceasta o *casă de sănătate*, ocupă întreg fundalul pânzei; cu obloanele din lemn ferecate și cu ușa larg deschisă spre un hău de întuneric, ospiciul ascunde, dincolo de zidurile austere din piatră, o grădină formată, pe de-o parte, din arbori verzi și, pe de altă parte, din liane fantasmagorice, care se încolăcesc, ca niște șerpi albi și se proiectează pe cerul albastru. Personajul feminin central călărește un licorn camuflat într-o armură metalică, de pe cornul căruia coboară amenințător, ca pe o cale ferată, o locomotivă, detaliu șocant pe care avea să-l utilizeze și René Magritte, cinci ani mai târziu, în tabloul *Timpul înjunghiat* (il. 79), analizat în primul capitol.

Astfel, strada largă, mărginită, de-a lungul sau de-a latul, de două clădiri de mari dimensiuni (în care se petrece o izolare forțată față de spațiul citadin, *cazarma* și *ospiciul*), pe care evoluează personaje bizare, singulare sau în cuplu, constituie primul tip de fizionomie urbană din scenele urbane pictate de Victor Brauner în anul 1934.

Cadrul urban, format din colțul unei clădiri moderne, cu o fereastră prin care interiorul este foarte vizibil, din tabloul *Conspiration* (*Conspirație*, il. 190), reprezintă cea de-a doua configurație citadină din pictura artistului român din anul 1934. În opinia noastră, această lucrare constituie o replică a tabloului *La vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins: André Breton, Paul Eluard et le peintre* (*Fecioara pedepsindu-l pe pruncul Isus în fața a trei martori: André Breton, Paul Eluard și pictorul*, il. 187), realizat de Max Ernst în anul 1926, unde locul personajelor este inversat: cei trei „martori", reprezentați prin trei manechine, aflați acum în stradă, complotează la pedepsirea Fecioarei, care se zărește, prin fereastră, în interior, stând întinsă, înconjurată de trei personaje malefice.

Scena se abstractizează şi se complică în tabloul *Prestige de l'air* (*Prestigiul aerului*, il. 191), unde clădirea din prim-plan prinde culoare, ca în tabloul lui Max Ernst, se prelungeşte, în lățime şi în adâncime, îmbogățindu-se cu o poartă, închisă ermetic. Personajul masculin, aflat în exterior, pe stradă, unde lasă o umbră neverosimilă pe asfalt, este întruchipat de un manechin acoperit, în partea superioară a corpului, de o platoşă metalică; acesta, care înlocuieşte personajul *Fecioarei* din pânza lui Max Ernst, pare că a desăvârşit pedepsirea unui personaj feminin, acțiune care s-a soldat şi cu propria-i mutilare; din cadrul rotunjit al ferestrei, un licorn în miniatură priveşte, impasibil, în sensul opus, iar pe jos, o pereche de haltere în miniatură constituie o relicvă a disputei, alături de alte piese dislocate din manechin.

Continuând seria începută de tabloul *Poarta II*, peisajele urbane din tablourile pictate de Victor Brauner în anul 1934, îmbogățite cu noi structuri arhitectonice stranii şi angoasante, nu par a reprezenta decât un decor în care se petrec dispute aprige ori scene de violență.

Odată cu sporirea pericolului fascismului în întreaga Europă şi odată cu creşterea influenței Gărzii de Fier în România, peisajele urbane brauniene cunosc alte metamorfoze artistice; revenit la Bucureşti, de la Paris, artistul a pictat, în anul 1937, o serie de tablouri de mici dimensiuni, denumite „tablouri de călătorie", pe care le putea transporta cu uşurință, după modelul lui Marcel Duchamp, în valiză; între acestea, se disting trei scene citadine, puternic influențate de peisajele urbane metafizice ale lui Giorgio de Chirico: „Aceste desene au fost făcute în umbră. Umbra uriaşă a Fascismului, care va rămâne drept opresiunea cea mai extraordinară pe care a cunoscut-o istoria. Această opresiune se întindea asupra tuturor aspectelor vieții omeneşti. Niciodată nu s-a cunoscut ferocitatea cu care fascismul a proclamat moartea oricărui efort de libertate, fie economică, social intelectuală sau artistică. [...] Ca şi mine, toți intelectualii, poeți şi pictori, care şi-au asumat lupta pe planul expresiei sensibile, au fost supuşi la teribile privațiuni, dintre care cea mai înfricoşătoare era atmosfera războinică a Fascismului. Le cunoaşteți mijloacele, dar se uită, totuşi, că aceste mijloace erau noi. Era opresiunea ştiințifică şi chimică a disoluției celor mai nobile cuceriri ale umanității, de-a lungul secolelor"[602], mărturisea artistul, în însemnările sale manuscrise din anul 1944.

În toate cele trei aspecte ale oraşului suprarealist pictate în România, în anul 1937, silueta soldatului şi cizma „fascistă" apar ca leitmotive simbolice. În tabloul *La ville qui rêve* (*Oraşul care visează*, il. 192), personajul central, un ofițer, reprezentat cu spatele la privitor, „dirijează", de la un pupitru alb, antropomorfizarea întregului oraş; rând pe rând, clădirile se transformă în capete, trupuri, mâini şi picioare de femeie, cu uşi şi ferestre opace sau ermetic

închise; zidul lateral închide orice perspectivă de eliberare, iar tensiunile prezente până acum în peisajele urbane ale artistului se diluează în atmosfera onirică a compoziției. Culorile deschise, pastelate, precum și imobilitatea întregii scene, în lumina puternică a amiezii, transpun, într-o manieră mult mai disimulată, întregul coșmar al realității cotidiene. Fragmentele din trupul unei femei, transformate în clădiri, par a proteja singurele construcții „reale" din tablou: zidul din dreapta compoziției este păzit de uriașa gheată, care se termină ca un turn medieval, în timp ce toate celelalte mădulare par a ocroti, cu o abnegație maternă, clădirea înconjurată de copaci, din fundalul tabloului, în preajma căreia flutură un steag alb. Artistul a mărturisit, în însemnările sale, conotațiile acestei lucrări: „Ce semnifică deci această piață dezolantă? Acest oraș curios și pustiu, spre care vorbește un soldat? Într-o parte un zid lung și mut, de cealaltă parte rămășițele unei femei care devin, în acest tablou, case, un cap, un bust, un picior gigantice de femeie, care poartă, toate, ferestre și uși închise, ca și cum ar păstra un secret sau ca și cum locuitorii au dispărut demult. Rămășițele unei femei? Nu este oare obiectul iubit ori ideea femeii iubite? Și toată această dezolare nu este oare imaginea teribilă a vidului pe care îl aduce războiul în orașele distruse? Inconștientul meu a prezis unde să aducă, în imaginile sale, războiul"[603].

În tabloul *L'envoyeur* (*Trimisul*, il. 193), personajul-manechin, redat în culori sumbre, care joacă rolul ofițerului din tabloul precedent, constată starea deplorabilă a unui oraș în ruine; clădirile, adăpostind locuințe, magazine, sunt grav afectate; ele sunt abandonate, cu ușile și ferestrele ferecate, ori bântuite de umbre întunecate. Vehiculul condus de personajul central, cu două capete, unul de bărbat și altul de femeie, în locul roților din față, este frânat de un bolovan atașat la roțile din spate. Straniile personaje feminine care îl acompaniază sunt alcătuite din membre, mâini și picioare contorsionate, în chipul păpușilor lui Hans Bellmer; privirile tuturor sunt ațintite spre o gheată aruncată în apa care s-a adunat într-o mare spărtură din asfalt, în timp ce perspectiva este închisă de o clădire lungă, joasă, împodobită cu trei arcade. Imaginea dezolantă a clădirilor care stau să cadă, sprijinite de niște „cârje" firave (ca în tabloul lui M.H. Maxy, *Piața Sfântul Gheorghe în cârje*, realizat în anul 1935, pe care îl cunoștea, cu siguranță), a acoperișurilor distruse, a geamurilor sparte din frontul construit, redat în partea dreaptă a tabloului se prelungește în întreaga piață, unde asfaltul este crăpat în multe locuri, iar bolovani căzuți din tencuială stau împrăștiați haotic. De altfel, frânturi din peisajul urban în ruine reprezentat în acest tablou revin într-o povestire a artistului, *Promenade* (*Plimbare*), păstrată în manuscris, scrisă în anul 1941, pe când se afla în refugiu, din cauza ocupației naziste, în sudul Franței: „Nu rămăseseră

decât ruine. [...] Se pare că acum foarte mult timp, e vorba de secole, acest loc era populat de castele şi de regiuni fertile, dar apa s-a supărat şi atunci când apa se supără, ea ridică, cu indiscreţie, pătrunzând peste tot, bărbaţi, femei, copii, animale şi plante şi îi aşază unii peste alţii, în toate direcţiile, într-o dezordine cum numai apa, cu aspectul său calm, ştie să o facă"[604]; din colecţia de „talismane geometrice" rămase printre ruine, artistul enumeră, pe poziţia 6 din 25, „piatra de râu"[605], care apare, multiplicată, şi în tabloul de faţă; aşezarea pietrelor de râu pe pânză indică parcă traseul iniţiatic pe care ar trebui să-l urmeze personajul central, în spaţiul citadin enigmatic.

Pe lângă semnificaţia distructivă a apei stătătoare, pe care o dă însuşi artistul, în textul de mai sus, aceasta mai constituie şi un simbol al morţii, atât de bine conturat de Gaston Bachelard, într-o carte dedicată apei; astfel, ochiul de apă format în craterul din asfalt are rolul „de a absorbi umbrele, de a oferi un mormânt cotidian tuturor lucrurilor ce, zilnic, mor în noi. Apa este astfel o invitaţie la moarte, care ne permite să ajungem la unul din refugiile materiale elementare"[606]; de altfel, prezenţa apei în acest tablou constituie şi una dintre puţinele reprezentări ale apei din peisajele urbane ale artistului. Sumbrul personaj central al tabloului, un fel de *trimis din lumea de dincolo*, a cărui culoare, violet-închis, semnifică doliul la unele popoare, potenţează, alături de celelalte simboluri ale morţii, imensa tristeţe metafizică pe care o degajă oraşul reprezentat în această lucrare. Singura notă de optimism este sugerată de planta firavă, care răsare dintr-o crăpătură în asfalt, în partea inferior-centrală a tabloului, care constituie şi singurul element care simbolizează viaţa din întreaga compoziţie inanimată, formată din construcţii, manechine, bolovani şi umbre; simbolul plantei care creşte într-un peisaj citadin arid şi neprietenos mai fusese utilizat de artist, într-o lucrare *Fără titlu* (il. 182), din anul 1929. Contemplând acest tablou, se poate afirma, odată cu Gaston Bachelard, că „este fără îndoială un rafinament de reverie să urmăreşti imagini atât de simple"[607].

În tabloul *La mode* (*Moda*, il. 194), în acelaşi decor citadin cu numeroase însemne ale distrugerii, personajul central, format din capul, bustul şi braţele aceluiaşi manechin din tabloul precedent, se află în mijlocul unei pieţei pustii, la un pupitru, într-o construcţie bizară, alcătuită din capul unui bărbat, cu ochiul enucleat; alături, un alt personaj are partea superioară a corpului imobilizată într-o cutie de lemn, adică chiar părţile corpului din care este alcătuit manechinul, capul, bustul şi braţele, dar umbra lăsată pe sol lasă să se străvadă un soldat. Prin arhitectura construcţiilor se sugerează că aria geografică pe care o conduce sumbrul personaj, de la pupitrul său, este mult mai vastă, în timp şi în spaţiu: temple greceşti, romane, arcade renascentiste,

arcade orientale, case tradiționale occidentale, pustii și fără urmă de viață.

Orașele pictate de Victor Brauner în anul 1937, imobile și enigmatice, sub puternica influență a *piazze*-lor dechirichiene, au reprezentat nu numai o premoniție a războiului, dar și a cumplitului accident pe care avea să-l sufere artistul român, un an mai târziu, când, în urma unei altercații în care nu era implicat, și-a pierdut, pentru totdeauna, ochiul stâng: „marea breșă ciclopiană din corpul meu, până atunci fără nici cea mai mică deformare fizică, antrenând apoi, încetul cu încetul, disoluția ființei mele fizice, era paralelă cu marea disoluție generală din jurul meu”[608], mărturisea pictorul, în însemnările sale.

De tablourile liliputane pictate în România, în anul 1937, printre care și cele trei peisaje citadine analizate, Victor Brauner nu s-a despărțit niciodată; în toate peregrinările sale, le-a avut mereu alături, în atelier. Ele au fost expuse, pentru prima oară, la Viena, în anul 1965, la ultima expoziție retrospectivă din timpul vieții sale, expoziție itinerantă, la Hanovra, Hagen și Amsterdam; un an mai târziu, artistul a și încetat din viață.

Tot în anul 1937 Victor Brauner a mai pictat două peisaje citadine de mici dimensiuni, în prelungirea celor realizate în anul 1934; dacă, din punctul de vedere al decorului urban, aceste lucrări nu aduceau înnoiri spectaculoase, din punctul de vedere al personajelor, acestea se înscriu în metamorfozele succesive care au caracterizat întreaga sa operă.

Astfel, în tabloul *La fiancée de la nuit* (*Logodnica nopții*, il. 195), îmbrățișarea dintre delicatul personaj feminin, învăluit în voaluri diafane, și personajul masculin înfricoșător, cu trupul destructurat și cu un cap zoomorf, fără nas, gură sau urechi, numai cu doi ochi malefici, se petrece în exterior, în dreptul aceluiași colț de clădire, redat și în peisajele urbane din anul 1934. Întâlnirea de la colțul casei pare a fi un ritual magic de rău augur; mantia neagră și lumânarea aprinsă, pe care o ține personajul masculin, ca și decupajul unei ferestre negre, tăiată pe zidul lateral, induc senzația de neliniște și de groază. Delicatul personaj feminin din acest tablou revine, cu subtile metamorfoze, în multe dintre lucrările lui Victor Brauner (îl vom revedea, plasat într-un decor interior, în lucrarea *Totîntot*, realizată în anul 1942) și simbolizează, de fapt, în ciuda fragilității și aspectului său diafan, prototipul *vampirului pasiv*: „Și atunci, poate voi putea cuceri vreodată acea Femeie din toate Visurile mele – mărturisea artistul în povestirea *Plimbare*. Femeia secretului meu și a Misterului meu Acea femeie Nocturnă umedă, neagră înnegrită de toate nopțile misterioase, Femeia întregului lirism al științelor ermetice, Femeia cu gust chimic și alchimic Femeia Nunții mele Chimice[609] pe care o cunoșteam fără să o cunosc pentru că ea este admirabilul meu *vampir pasiv*”[610].

Cadrul urban din tabloul *Folie folle* (*Nebunie nebună*, il. 196) reia, de asemenea, unele aspecte din peisajele urbane realizate în anul 1934; frontul arhitectural acoperă întreaga latură dreaptă a lucrării, zidurile străpunse de ferestre negre şi de porți ferecate se prelungesc până la linia orizontului, iar pe frontispiciul unei intrări blocate de obloane ermetic închise, scrie: *Gâteaux* (*Prăjituri*). Cele trei personaje halucinante sunt unice în pictura lui Victor Brauner; alcătuite din bucăți de mușchi exacerbați, acestea dănțuiesc nebunește, pe strada pustie. Personajul masculin, din prim-plan, înfăşurat într-o mantie verde, are înscris, pe cap, numele *Folle folie* (*Nebună nebunie*); femeia care îl urmează, goală, este redată din spate, iar pe capul ei scrie *Le désir* (*Dorința*); în fine, copilul, care îşi etalează sexul, surprins într-o piruetă jucăuşă, reprezintă *Ochiul* (*Oeil*).

În lucrarea *Tot in Tot ou la grande métamorphose* (*Totîntot sau marea metamorfoză*, il. 197), realizată în anul 1942, scena urbană se mută în interior; acest tablou poate fi comparat cu *America II* (il. 163), pânză pictată de Hans Mattis-Teutsch în anul 1930. Spațiul sufocant, ermetic închis, care poartă înscrise pe pereți însemne ale realității exterioare, din lucrarea pictorului expresionist, se eliberează, la artistul suprarealist, prin dispariția tavanului, iar prin redarea, în culori terne, a cerului şi a vegetației se disimulează puterea de a se elibera a personajelor. În tabloul lui Victor Brauner accentul cade pe reprezentarea personajelor şi, dincolo de seducătoarele metamorfoze, apare şi *mitul dublului*, foarte prezent în lucrările pictorului din această perioadă. În însemnările sale, artistul trasase, cu un an înainte, reperele decorului interior ale acestui tablou: o cameră cu trei pereți, iar prin tavanul deschis se putea zări peisajul, „arbuşti pierduți în înălțimea unui cer verzuliu, crepuscular”[611].

Unii cercetători au semnalat deschiderea pictorului spre mitologia egipteană: „Mai întâi titlul care evocă, prin dublarea numelui Thot, zeul-grefier, inventatorul scrisului, pe care semnul lunar sub care este plasat îl desemnează, de asemenea, ca pe zeul măsurării timpului”[612]; exegetul francez mai face analogia titlului cu termenul „tod = moarte” din limba germană: „Or «tot» înseamnă, de asemenea, moarte în limba germană, ceea ce pare să excludă eventualitatea unei simple greşeli de ortografie în titlu”[613]. Cu toate că, în alte variante ale acestei lucrări, apar simboluri ale mitologiei egiptene, cum ar fi şarpele sau crucea coptă, denumită şi „crucea lui Ankh”, în ceea ce priveşte titlul tabloului, suntem de părere că acesta este în întregime românesc, exprimând, atât de sugestiv, ideea tulburătoare a totalității, încriptată în fiecare element al mediului înconjurător.

Personajele feminine din tablou, cu siluete ca ale *logodnicei nopții*, femeia cu cap dublu sau femeia ale cărei mâini şi picioare se metamorfozează în

arbore, în foc, în flacără albastră, în cal sau în bărbat, femei cu puteri magice şi vizionare, care ilustrează „aspirațiile înalte spre viitor”[614], semnifică faptul că numai printr-o trudă intensă se poate zămisli, prin transformări succesive, o ființă care se situează pe un stadiu superior de dezvoltare, reprezentat de bărbatul cu trup statuar, ce pluteşte, în transă, pe capul dublu al personajului central şi care nu este, poate, decât o creație a minții acesteia: „Pentru Brauner, *Celălalt* este, înainte de toate, o *Femeie*, percepută ca o reflecție iubită a *Sinelui* idealizat: în comunicarea imparțială, el spune că a întâlnit, în timpul contemplării, propria sa privire în ochii celorlalți. Multiplele sale femei, reprezentate în profilul braunian, simbolizează marele mister al vieții şi al morții”[615]. Obsesia lui Victor Brauner că „Totul este în Toate” s-a materializat încă o dată în acest tablou, cu o simplitate atât de copleşitoare, care l-a fascinat foarte mult şi pe Marcel Duchamp, atunci când, la New York, André Breton i l-a arătat, într-o fotografie[616]; totodată, artistul român a simțit nevoia să realizeze, în anul 1945, şi o replică sculpturală a tabloului, o mică statuie din bronz.

Într-o scrisoare adresată viitoarei soții, Jacqueline Abraham, la 12 mai 1942[617], Victor Brauner îi aducea la cunoştință că a vândut tabloul *Ville* (*Oraş*), actorului şi regizorului Sylvain Itkine, față de care nutrea o sinceră prietenie; această personalitate a lumii artistice franceze din exil, care jucase în trei filme regizate de Jean Renoir, avea să sfârşească în torturile Gestapoului, în anul 1944; despre acest tablou, care nu a fost identificat, nu se cunoaşte, din păcate, nimic; într-o altă scrisoare, din 4 mai 1942, adresată de Victor Brauner proaspătului proprietar al tabloului, pictorul îl întreba, cu multă duioşie: „Ce mai face *Oraşul*?”[618].

Victor Brauner s-a considerat a fi, de-a lungul întregii sale cariere, de „profesie pictopoet”; în vara anului 1948, amenințat cu expulzarea, ca toți rezidenții români cu situație neclară în Franța, artistul s-a refugiat la Grimaud, o localitate lângă Ascona, în Elveția, găzduit de prietenii săi Hans-Rudolf şi Silvia Stauffacher; în aşteptarea paşaportului românesc, care întârzia să-i parvină, şi-a creat, la 12 iulie 1948, un paşaport imaginar, „cosmic”, unde, la rubrica numelui a trecut semnul infinitului, iar la rubrica profesiei a scris „picto-poet”.

De la inventarea *pictopoeziei*, împreună cu prietenul său, Ilarie Voronca, în unicul număr al revistei „75 HP”, trecuseră 24 de ani, iar de la sfârşitul dramatic al poetului, prin sinucidere, trecuseră doi ani. Înainte de a părăsi Parisul, în luna martie 1948, Victor Brauner şi-a mai manifestat încă o dată, cu multă abnegație, profesiunea sa de credință de *pictopoet*, într-o lucrare de mari dimensiuni (88,77 x 116 cm), *Ultratableau biosensible* (*Ultratablou biosensibil*, il. 198), în care şi-a expus, prin pictură şi prin cuvinte, originile sale ancestrale, angoasele copilăriei, precum şi multe dintre simbolurile științelor oculte, asimilate de-a lungul vremii.

Tabloul, structurat pe trei registre verticale, separate de un fir negru, dublat de un „fir roşu" al povestirii, este compus dintr-o suită cinematografică de imagini, multe dintre ele cunoscute din lucrări anterioare, însoțite de texte compuse, într-o manieră ironică, în limba franceză, foarte apropiate de filonul românesc, aşa cum îi persista în memorie, la 10 ani de la părăsirea definitivă a țării.

Având drept titlu: „PICTO-POESIE TABLEAU PARLANT DE L'HISTOIRE AUTOBIOGRAPHIQUE MITHOLOGIQUE IMPERIALE DE VICTOR BRAUNER" („PICTOPOEZIE TABLOU VORBIND DESPRE ISTORIA AUTOBIOGRAFICĂ MITOLOGICĂ IMPERIALĂ A LUI VICTOR BRAUNER", în primul registru vertical, sub autoportetul, realizat în profil, încununat cu lauri, denumit „VICTOR IMPERATOR", este redată cetatea SARGIMEGETUZA, sub forma unui turn din cărămidă roşie, având, pe frontispiciu „PORTRETUL TATĂLUI LEGAT DE LOCUL NATAL" („PORTRAIT DU PÈRE LIÉ AU LIEU NATAL"). În portalul turnului, două personaje îşi dispută supremația: cel din stânga, care este înveşmântat în haine regale, este „DECEBAL-MAZARICH" şi are într-o mână o cupă cu otravă, iar în cealaltă un pumnal, pe care şi l-a implântat adânc în piept, un fir roşu de sânge stând mărturie asupra rănii; cel din dreapta, mai scund, echipat ca un soldat roman, este „TRAJAN-STALIN" şi înalță, victorios, o pancartă pe care stă scris, sub stema desenată drept „secera şi ciocanul", „RÉBUBLIQUE POPULAIRE IMPÉRIALE PERSONELLE" („REPUBLICA POPULARĂ IMPERIALĂ PERSONALĂ"). De-o parte şi de alta a turnului, este sugerată diferența dintre civilizația occidentală şi cea orientală, în alternanță cu cele două personaje considerate întemeietorii poporului român; astfel, deasupra lui Decebal, un personaj, exponent al „OCCIDENTULUI / grad de prostie / lumea asta" („OCCIDENT / degré de sottise / le monde tel"), se chinuie să „zdrobească un bolovan, cu un ciocan minuscul" („il s'essuie à briser une grosse pierre, avec un minuscule marteau"), în timp ce, deasupra lui Traian, este reprezentat un pod, aluzie probabil la podul lui Apolodor din Damasc, simbolul Orientului, pod construit însă, „nu peste apă, ci alături, pe unul dintre maluri" („non pas au-dessus de l'eau, mais à côté, sur une des rives").

Partea care interesează cel mai mult studiul nostru, din acest tablou, este o redare surprinzătoare a oraşului natal (il. 199); la temelia turnului, este reprezentată, într-un con de lumină, o aşezare urbană, al cărei nume este specificat, deasupra, „PIATRA NEAMTZ", care pare că susține întreaga cetate dacică, cu o explicație însoțitoare: „Oraşul natal strivit de amintirile cele mai îndepărtate nu rezistă la reconfruntare" („La ville natale écrasée par les souvenirs plus lointains ne résiste pas à la reconfrontation (sic!)"). În această reprezentare a oraşului Piatra-Neamț, Biserica lui Ştefan cel Mare, precum şi clădirea de vizavi, actualul

Muzeu de Artă, sunt redate cu mai multe detalii constructive; casa rabătută de la planul vertical este, probabil, casa natală a pictorului, având configurația descrisă şi în tabloul *La maison hantée* (*Casa bântuită*, il. 200), realizat un an mai devreme, în 1947; celălalt imobil rabătut, care nu are nicio legătură cu oraşul Piatra-Neamț, constituie, probabil, reminiscența unei metropole, Bucureşti sau Paris, oglindită pe caldarâmul oraşului natal. Cu cât se înaintează în profunzimea reprezentării oraşului natal, construcțiile nu mai au identitate, în memoria artistului, ele sunt conturate doar ca volume geometrice, fără ferestre, fără uşi, fără balcoane, ca şi cum ar fi aşezate *cu spatele* la privitor; culorile calde, în tonuri de ocru, sunt cele din peisajele urbane diurne ale artistului.

Fără a mai zăbovi asupra celorlalte două registre ale tabloului, care nu mai aduc elemente noi în decorul citadin trasat de Victor Brauner în această lucrare, amintim numai lista celor cinci „OPRESORI" (tatăl era amintit şi în primul registru, drept „PAPACOQ LA TERREUR"- „TATA-COCOŞUL TEROAREA), pe care i-a resimțit, ca atare, artistul, de-a lungul vieții, însoțiți de admonestările pe care i le-a adus, fiecare dintre ei: „TATĂL a spus: Rău, copil!", „DOCTORUL a spus: alienat mental" PROFESORUL: asocial! JANDARMUL: indezirabil! CRITICUL: prost pictor"; în acest registru, mai sunt redate, tot pe verticală, de sus în jos, diferite aspecte antropomorfe şi zoomorfe din familia artistului, repere biografice concrete, recurente şi în alte lucrări, precum somnambula din Fălticeni. În fine, ultimul registru se referă la Golem şi la aspecte inițiatice.

Prin realizarea minuțioasă a *Ultratabloului biosensibil*, de dimensiuni impresionante, Victor Brauner şi-a exersat, încă o dată, arta *pictopoeziei*, reafirmându-şi, după un sfert de veac, profesiunea de credință, aceea de *pictopoet*. Desigur că între cele două *pictopoezii* publicate în revista „75 HP" şi *Ultratabloul biosensibil* este o distanță uriaşă, atât ca viziune, cât şi ca realizare artistică; în vreme ce *pictopoeziile* realizate în anul 1924 de cei doi tineri artişti români, Ilarie Voronca şi Victor Brauner, reprezentau nişte imagini sincretice, unde forme geometrice erau asociate cu jocuri de cuvinte provenite mai ales din limbajul dadaist, tabloul pictorului suprarealist reprezintă o adevărată „pictură trăită" (cum o numea Sarane Alexandrian), pe care artistul a simțit nevoia să o „explice", prin legende foarte inspirate.

În fine, o ultimă modalitate artistică brauniană de reprezentare a oraşului o constituie tabloul *La Ville* (*Oraşul*, il. 201), realizat în anul 1959. În ultima perioadă a creației, de la sfârşitul anilor 1950 şi până la moartea sa, survenită în anul 1966, pictorul „şi-a urmat lunga şi dificila interogare a elementelor mitologice sau cabalistice, interogare care va face loc unui fel de sincretism personal, care va aduce, pe plan formal, tot mai multă claritate şi

simplitate”[619]. Personajul întins pe zgârie-norii moderni, care are trupul, în întregime, „bandajat” în siluete arhitectonice bine conturate, ce sugerează, prin masa compactă construită, o adevărată istorie a civilizației urbane, reprezintă concluzia, exprimată metaforic, care se desprinde din pictura sa citadină: omul modern, un produs al civilizației citadine, poartă, de-a lungul întregii sale evoluții, impregnate în toată ființa sa, însemnele acestei civilizații, fiind, totodată, captivul acesteia.

În creația lui Victor Brauner, reprezentarea oraşului a ocupat un loc însemnat. De la primele peisaje din Balcic, la *pictopoeziile* cu afinități eminamente citadine, de la „construcțiile” publicate în revista „Integral”, la viziunile suprarealiste asupra peisajului urban, tablourile sale citadine au îmbogățit această tematică a picturii de avangardă cu mărturii tulburătoare şi inconfundabile. Peisajele selenare ale oraşului său „mediumnic”, construit în epure geometrice, oraşul ca scenă a violențelor sociale şi politice, oraşul pustiit de un război ale cărui efecte destructive le-a intuit cu ani buni înainte, oraşele populate cu jucării de lemn, manechine contorsionate ori cu ființe zoomorfe, care străbat străzile pustii, mărginite de clădiri enigmatice, cu colțuri umbrite, ferestre opace şi porți ferecate reprezintă tot atâtea ipostaze ale peisajului citadin braunian..

Ca şi personajul său din tabloul *Oraşul*, impregnat, din cap până-n picioare, de peisaje urbane, Victor Brauner a fost, de-a lungul întregii sale vieți, un împătimit al civilizației urbane; el a fost acela care, în anii petrecuți la Bucureşti, a pictat vitrina şi firma *Lăptăriei* lui Enache Dinu, tatăl lui Stephan Roll, pentru a o integra în peisajul Bărăției şi pentru a-i aduce o notă distinctivă, găsindu-i şi un nume potrivit, *La secol*, pentru că acolo „îşi făceau veacul” tinerii avangardişti din gruparea unistă. În bogata lui corespondență, simțea mereu nevoia să schițeze, în câteva cuvinte, particularitățile oraşului unde se afla; astfel, despre Zürich afirma: „Foarte bună impresie, frumos oraş [...] aerul este minunat şi este atâta abundență în acest oraş [...]”[620], despre Geneva mărturisea, plin de entuziasm, „Foarte frumos oraş / foarte frumos sunt şi eu”[621]. Refugiat în sudul Franței, în timpul ocupației Parisului, artistul era obligat să îşi schimbe des domiciliul, în mici localități de munte, de unde jinduia la atmosfera Marsiliei: „Sunt [...] în acest loc pierdut şi unde nu este «nimic», este vidul complet [...]. În mintea mea se învârt amintirile din Marsilia pentru că, după viața dezolantă pe care am dus-o aici, Marsilia este o revelație”[622]. Îndrăgostit însă de Paris, pe care îl considera „cel mai frumos oraş din lume”[623], nu pregeta niciodată să-i surprindă mirajul: „Parisul este, în aceste zile, de o frumusețe ca în povești. Acest sfârşit de toamnă de o melancolie care te afundă într-un vis infinit, contemplație fără sfârşit a frunzelor de toamnă, pe cerul care este aproape mediteraneean”[624].

Ipostaze suprarealiste ale oraşului în avangarda românească

Mişcarea suprarealistă română s-a coagulat în anul 1940, „la iniţiativa lui Gellu Naum şi Gherasim Luca, proaspăt întorşi de la studiile pariziene”[625]; după cum s-a văzut, elemente definitorii ale ultimului curent de avangardă au apărut însă mult mai devreme, atât în poezia, cât şi în pictura românească, odată cu apariţia revistei „unu” şi cu manifestul lui Geo Bogza, *Reabilitarea visului* (1931).

Am analizat pe larg trăsăturile oraşului suprarealist în operele unor artişti care au parcurs toate curentele de idei ale avangardei istorice (Ilarie Voronca şi Victor Brauner sunt exemplele cele mai edificatoare, în acest sens); din generaţia nouă de poeţi, care s-a afiliat în mod direct suprarealismului, Gellu Naum şi Gherasim Luca au creat tulburătoare imagini citadine, alături de Geo Bogza, din care am analizat imagini ale oraşului din primele sale volume. Din păcate, scrierile poetice ale celorlalţi membri ai *Grupului suprarealist român*, Paul Păun, D. Trost şi Virgil Teodorescu, nu cuprind peisaje citadine suprarealiste relevante, pe care să le prezentăm în această lucrare.

Odată cu apariţia volumului *Drumeţul incendiar*, publicat de Gellu Naum în anul 1936, volum ilustrat cu trei calcuri de Victor Brauner, limbajul poetic al liricii de avangardă româneşti pătrundea în ultima etapă a evoluţiei sale, cea suprarealistă.

Noul personaj, „drumeţul incendiar”, avea trăsături şi ocupaţii neobişnuite; el avea forma unui „garderob” sau a unui „cântec păstrat în buzunarul redingotei de gală” şi obişnuia să-şi ascută „luminile ochilor în caiete cu statistici”, să-şi aranjeze „coafura în ceasornice”, să-şi lase „câte o măsea infectată la fiecare geam / cu firme cu grădini mici”, să „pipăie cu degete de cunoscător paharele pline ale somnului” şi să alerge „după mugurii care cresc”[626]. Aria sa geografică de acţiune era delimitată de Madrid, Portugalia şi Alaska, prin care „trece nevăzut”, cu „păunii de foc ai ghetelor DERMATA / cu miezul de zi arţăgos prins la butonieră”[627]. Programul său zilnic se derula într-un decor urban, cu repere aparent reale, din Craiova şi din Bucureşti: „Drumeţul incendiar îşi pipăie geanta cu semnele vremii / El şi-a lustruit pantofii în piaţa Publică / a fost la 7 fix în Calea Unirii / şi-a auzit poeţi buboşi apostrofând şcolari pe străzile Craiovei”, apoi îşi flutură „ciorapii împuţiţi lângă porţile Academiei Române”[628]. Într-un desen intitulat *Cuier* (il. 203), realizat în anul 1935, tânărul artist Jules Perahim, care debutase în revista „Alge”, descria un personaj ce părea a se înrudi cu

„drumeţul incendiar", care se plimba pe străzile unui oraş, cu un cuier în locul capului, lăsând o umbră prelungă.

În oraşul conturat de Gellu Naum în volumul său de debut, care prezenta întotdeauna reperele unei localităţi reale, se petreceau întâmplări neobişnuite, iar personajele care îl populau erau înzestrate cu puteri miraculoase: „Nici un târg nu-i mai potrivit ca acesta / oamenii cântă psalmi pe sub ferestre / şi e vorba să se facă o mare serbare / noi nu ştim nimic noi suntem insecte [...] / şcolarii ne vor căuta pe socluri în ghetele lui Gheorghe Lazăr / sau în incendiile din vitrinele magazinelor de mănuşi / noi nu vom ţine seama de cerere şi ofertă / în aceste plimbări pe asfaltul particular al poemului"[629]. Tot aici, „coşurile fabricilor vor urina trifoi", iubita îi dăruia un tramvai („În faţa tramvaiului pui un deget sfioasă / apoi îl ridici de pe linie şi mi-l dai: ŢINE / o îl am şi acum închis în pipă / şi-ţi fumez degetul în fiecare an la 21 august"[630]), iar poetul obişnuia să soarbă lapte, „din ugerul lunii", în faţa parcurilor vaste: „O cum au să se mire străzile / când n-au să mă mai găsească în zori în / faţa parcurilor imense sugând ultima picătură de lapte din ugerul lunei / cum au să se mire canalele de absenţa mea majestuoasă / văd de pe acum rânjetul nedumerit al gardurilor"[631].

În volumul următor, *Libertatea de a dormi pe o frunte*, publicat în anul 1937, oraşul era constituit din obiecte domestice, etajere, pahare, linguriţe, ziare, gheme de sfoară sau comestibile, covrigi şi ceai, într-un amalgam ce amintea de colajele dadaiste: „casele se suprapun pe străzi ca nişte etajere imense / cu covrigi spânzuraţi la extremităţi"[632] sau „acolo / am toate oraşele şi mă uit prin ele ca prin pahare cu ceai / ca să văd linguriţele frânte / ele sunt pahare cu ceai şi cu ziare ziua / seara gheme de sfoară mă leagă de lucruri / şi lucrurile sunt cuminţi şi cântă"[633].

Peisajele urbane din lirica lui Gellu Naum nu sunt ostile şi nici nu reprezintă decoruri în care se petrec scene de violenţă, ca în operele altor artişti suprarealişti români, de pildă Geo Bogza, Victor Brauner sau, după cum se va vedea, Gherasim Luca; atunci când nu adăpostesc scene banale din viaţa cotidiană, precum lustruitul pantofilor ori serbări populare, ele se contopesc cu imagini domestice, unde calmul şi intimitatea constituie trăsături predominante; treptat, peisajele sale citadine se desprind din sfera realului, metamorfozându-se în oraşe specific suprarealiste, unde elementele vegetale se transformă în motive zoomorfe, pentru a se pietrifica apoi, ca în tablourile lui Max Ernst, populate de cabaline fantastice sau de lepidoptere uriaşe, care pun, în final, stăpânire pe întreaga cetate imaginară; „florile muşcă trenurile", „calul erotic se plimbă pe case", „rădăcina creşte imensă umple orizontul şi din ea / curg milioanele de fluturi enormi / fluturi cu aripile cât casele / care produc vânturile cele mari / fluturi pictaţi pe spate cu scene

nocturne / fluturi mari care aduc somnul / care îşi trec antenele tăcute prin capetele noastre / şi ne sug visele // [...] Acum fluturii au devenit imense statui imobile”[634]. Vasco de Gama, un alt *Ulise* sau un alt *drumeț incendiar*, este descris fie ca un „MARE NAVIGATOR”, fie ca o statuie ce se înalță în centrul orașului, pe strada care „va mânca trecătorul la oră fixă / şi el din pedalele pe care le are sub frunte / va scoate sunete pline de nasturi de sticlă / care cântă toată ziua ținând apa în brațe / cum ai ține o salcie şi apa / se va supăra din cauza pianului / se va sui pe catedrala subțire şi de acolo / va răsuci urechea statuii de cânepă îi va mânca ochii şi statuia”[635]; de la înălțimea sa de statuie împietrită, Vasco de Gama priveşte cum orașul dispare, treptat, sub invazia insectelor, a păianjenilor şi a lăcustelor: „Insectele mele au mâncat toți oamenii / şi pe străzile pustii ale orașului / ele defilează Păianjenii şi lăcustele”[636].

Din aceeaşi categorie de reprezentări suprarealiste ale orașului face parte şi tabloul *Înainte de furtună* (il. 204), pictat de Jules Perahim în anul 1939. Aşezarea urbană din fundal, în mare parte calcinată, mineralizată, se înalță pe un promontoriu, deasupra mării şi înfruntă din plin urgia furtunii, în vreme ce calul din prim-plan paşte netulburat, cu spatele la mare şi la furtună, în partea însorită a peisajului.

Spațiul citadin conturat de Gherasim Luca, în versurile scrise în limba română, este, dimpotrivă, un spațiu citadin sumbru, violent, locuit fie de indivizi declasați, vagabonzi, hoți, cerşetori, prostituate, ucigaşi şi sinucigaşi, fie de forțe de ordine represive, agenți, polițişti, jandarmi; viziunea teatrală asupra orașului, văzut ca o scenă pe care se petrec diferite întâmplări, cu diverse personaje, între care un rol principal îi aparține poetului, este exprimată într-un limbaj dur, la marginea trivialității.

Astfel, în „noaptea nopților”, când „hoții şi vagabonzii sunt atârnați de grinda caselor / şi sinucigaşii din mine sunt sus pe stâlpi, sus”, atunci când „balonul orașului” unde „mârâie vântul / închis şi tăcut” se sparge, „toți hoții se aruncă şi fură cu toții, / toți vagabonzii îşi smulg ochii şi-şi întorc şepcile, / cuțitele, apele, farmaciile sunt sparte, / lumea umblă nebună / se zbat şi se zbat / se muşcă şi mârâie”[637].

O altă ipostază a metropolei cufundate în „noaptea nopților” o reprezintă lucrarea *Nopțile tentaculare ale orașului* (il 202), pe care Jules Perahim a publicat-o pe coperta numărului 41 al revistei „Cuvântul liber” din 16 august 1935, lucrare ce a făcut o mare senzație în epocă; aici, imaginea unei metropole impunătoare, ce se înalță pe verticală, cu zgârie-nori himeric conturați, constituie decorul de beton unde perechea identică de vagabonzi coboară, desculți, niște scări ce nu duc nicăieri.

Revenind la poezia lui Gherasim Luca, indignarea personajului-poet față de linşarea unui câine generează o altă „piesă de teatru" absurdă, transpusă în versuri, cu numeroase detalii, şi jucată în decorul oraşului: „oamenii ieşiți afară de prin case şi restaurante au vrut să linşeze câinele care a muşcat sergentul / firește că indignarea mea întrecuse orice margine / eram desculț, şedeam la fereastră şi terminasem tocmai de citit nişte poeme de un poet / sesto pals / totuşi am ieşit în stradă / şi am început să lovesc în oamenii care priveau nepăsători la toată întâmplarea asta / erau şi câțiva morți şi foarte mulți răniți"[638]. Alteori, poetul-personaj obişnuieşte să se plimbe pe chei „gol şi ud şi cu un cuțit în mână", însoțit de un câine „roşu şi slab şi tâmpit" şi să constate că „existența mea printre voi gol şi ud şi cu un cuțit în mână vă atrăsese şi pe voi la ferestre"[639].

Trăsăturile unui oraş întunecat şi lipsit de sens sunt redate şi în poemul *Un oraş pe care îl voi părăsi mâine*, unde, „de-a lungul gardurilor casele sunt rupte şi gârla murdară / se aud şi țipete şi pisici strânse de gât", unde „casele cad cu zgomot" şi unde „o maşină trece într-o goană nebună prin fața noastră / în maşină sunt patru agenți cu pistoalele lipite de tâmplă"[640].

Altădată, o plimbare „pe marile bulevarde ale oraşului" poate constitui un spectacol absurd şi foarte „caraghios", mai ales dacă scopul este spargerea vitrinelor: „Acum fiindcă suntem liberi plimbarea noastră pe străzi prezintă o importanță de care trebuie să ne dăm seama: / femeile sunt mai elegante şi mai provocatoare, azi / domnii mai zâmbitori / vitrinele magazinelor mai încărcate şi mai luminoase / şi buzunarele noastre de obicei pline cu bomboane şi cu biletele conțin pietre de toate mărimile"[641]. Descrierea poeților „de azi" ca nişte „poeți cu degete tremurătoare ca nişte plopi şi scurte ca / nişte / gloanțe", în contrast cu „alți oameni", care au ieşit să se plimbe „pe marile bulevarde ale oraşului", care au „degetele albe şi grase ca nişte bucăți de slănină" şi care au, în buzunare, „pe lângă ultima fotografie a iubitei şi o batistă plină cu muci", generează proclamarea unui adevărat program poetic care constă în renunțarea la comparațiile poetice, care aparțin „vremurilor de altădată" şi în adoptarea unor expresii mai dure. Astfel, în loc să mai cânte stelele, pomii înfloriți şi răsăritul de soare, poeții „de azi" preferă să folosească cuvinte-piatră pentru a distruge vitrinele oraşului, ce reprezintă un simbol înşelător al frumuseții şi al bunăstării acestuia: „poeții de azi [...] / poeții cu pietre de toate mărimile prin toate buzunarele / trebuie să ştie că singura greutate e spargerea primei vitrine întâlnite pe marile bulevarde / fiindcă celelalte vitrine se sparg de la sine / după cum e de ajuns să stingi o singură stea ca pe urmă celelalte stele să se stingă de la sine / Cer iertare pentru comparația cu steaua / poeți, / e o amintire din vremurile de altădată / când mă extaziam în fața pomilor înfloriți şi leşinam la fiecare

răsărit de soare”[642]. Iar până la asumarea rolului de poet citadin nu mai e decât un pas: „o singură privire deasupra oraşului mi-e de ajuns / şi o caldă înțelegere şi o tăcută complicitate se naşte între noi / între mine poetul bleg care am cântat până acum părul şi fesele şi fustele şi isteriile şi bijuteriile / şi între el oraşul – murdarul – hamalul oraş”[643].

Gherasim Luca şi-a regizat ieşirea de pe scena vieții, aşa cum făcuse, în mai multe rânduri, în scrierile sale; el a fost găsit în Sena, la 10 martie 1994, după ce dispăruse, cu două săptămâni înainte, de la domiciliu, lăsând, în urma sa, un mesaj în care îşi exprima decizia de a părăsi această „lume unde poeții nu mai au loc”[644]; acest gest, dus acum până la capăt, era în continuarea celor cinci încercări de sinucidere, descrise în *Moartea moartă*, în anul 1945, unde, „înainte de a trece ultimul prag, scria în grabă un text, o «grafomanie», drept mărturie a funcționării gândirii în această stare limită”[645].

La o distanță de opt ani față de volumul de versuri *Ioana Maria*, din care am analizat imagini citadine unde elemente ale oraşului suprarealist doar se întrevedeau, în volumul *Cântec de revoltă, de dragoste şi moarte*, publicat de Geo Bogza în anul 1945, peisajele sale urbane evoluează spre aceeaşi transformare radicală. Personajul poemului, întruchipat de „fecioara galbenă cu surâsul ca o autopsie”, străbate „valurile fierbinți ale simunului”, înrudite cu „nebunia lentă a oraşelor africane”, parcurge oraşe „asediate, cu paginile pline de sânge ale istoriei”, deasupra cărora flutură drapele albe, semn al unei predări necondiționate, invocând „revolta, nostalgia, lumina marilor bulevarde / [...] radiografiile, exasperarea, jocul violent de artificii”[646].

Identificarea unor părți ale corpului femeii iubite cu diferite elemente urbane, care a constituit o altă temă a peisajelor citadine suprarealiste, este întâlnită atât în tablourile lui Victor Brauner, cât şi în versurile lui Gellu Naum sau ale lui Geo Bogza; în poemul lui Geo Bogza, pulpele iubitei, evocate cu voluptate, sunt „ca lumina marilor bulevarde, ca un joc violent de artificii”[647], iar genunchii acesteia ascund „o țară legendară”, „o țară de flăcări”[648]. La Gellu Naum imaginea contopirii poetului cu elemente ale peisajului citadin locuite de femeia iubită se transformă de fapt într-un cântec de iubire închinat oraşului: „am lins cu privirea peisajul / am salutat fruntea de şindrilă a / caselor în care dormi în care te speli / nedumerit spre zidurile magnetice mi-am / întins buzele ca pe nişte imense elastice / ca să pot săruta palma întinsă a zilelor”[649]. În pictură, un exemplu notabil îl reprezintă tabloul lui René Magritte *Les grands Voyages* (*Marile Călătorii*, il. 205), realizat în anul 1926, unde tulburătorul peisaj citadin etalat pe pulpele unui grațios nud feminin transpusese deja în imagine ideea suprarealistă conform căreia cunoaşterea trupului femeii iubite se identifică cu o călătorie inițiatică pe meleaguri îndepărtate.

O altă imagine suprarealistă a oraşului, acela înconjurat de păduri şi de mare, analizată atât în peisajele citadine ale lui Max Ernst, René Magritte, cât şi în versurile lui Tristan Tzara şi Ilarie Voronca, dobândeşte, în poemul lui Geo Bogza, o altă reprezentare spectaculoasă: „Dar mai departe, ca un pojar de lumini pe / suprafaţa pierdută a continentelor, / sunt alte oraşe; / şi mai departe, dincolo de luminile oraşelor / dincolo de plajele primordiale pe care au / apărut primele fiinţe vertebrate, / încep oceanele; / şi mai departe / şi mai departe, adică dincolo de spuma albastră / a oceanelor, dincolo / de meridianele cereşti pe care ultimele planete / se învârt obosite în jurul soarelui / foarte departe / foarte departe, adică acolo unde nu ajunge / decât închipuirea, şi numai de acolo / infinit mai departe / plutesc nebuloasele”[650]. Astfel, într-o geografie suprarealistă ideală, schiţată de poetul român, dincolo de „pojarul de lumini” al oraşelor, sunt alte oraşe, după care urmează un ocean nesfârşit, iar la mare depărtare, acolo unde nu poate ajunge decât „închipuirea”, şi chiar mult mai departe, „plutesc nebuloasele”.

Constantin Nisipeanu, un apropiat al grupului suprarealist român, şi-a trasat propria topografie citadină, într-un tablou intitulat *Coşmar* (il. 206); într-un decor transparent, învăluit în culori onirice, neverosimile, un drum larg translucid, care începe de la baza lucrării, se pierde în zare; de-o parte a drumului, un câmp verde, de cealaltă parte, un front de blocuri înalte îşi răsfrâng siluetele elegante în oglinda clară a unei ape foarte albastre. Pe drum, un bolovan imens deschide calea unui cuplu, format dintr-o femeie blondă, delicată, care lasă o umbră prelungă pe asfalt, ţinută strâns, de braţ, de un bărbat, îmbrăcat într-un frac roşu, căruia îi lipsesc capul şi picioarele şi care nu lasă nicio umbră, fiind, el însuşi o umbră; cuplul este urmat îndeaproape de silueta contorsionată a unui trup alb de femeie, coborât parcă din tablourile lui Brauner, care lasă umbre stranii, ce nu seamănă nici cu formele, nici cu mişcările sale. Plutind alături de iubita sa, bărbatul în roşu, el însuşi o umbră, pare să spună, odată cu poetul Nisipeanu: „Mi-am lipit aripi să pot zbura peste oraşul de umbre”[651].

Ca şi Ilarie Voronca, care îşi construia, în poemul *Martorii*, o casă în care voia să adune crâmpeie din „cetăţile fericite” pe care le-a întâlnit de-a lungul vieţii, Gellu Naum, la rândul său, a intuit că oraşul „fericit” este format dintr-o singură casă, pe care a numit-o *Athanor*, aşa cum şi-a numit şi Victor Brauner ultima casă în care a locuit, în Normandia: „Oraşul avea o singură casă / casa avea o singură încăpere / încăperea avea un singur perete / peretele avea un singur ceas / ceasul avea o singură limbă”[652].

Peisajul citadin conturat în lirica şi în plastica suprarealistă română a cunoscut mai multe ipostaze. Trasate, iniţial, din elemente ce aparţineau vieţii cotidiene şi coordonate ce păreau reale, dar care, prin alăturarea lor, generau

O altă imagine suprarealistă a oraşului, acela înconjurat de păduri şi de mare, analizată atât în peisajele citadine ale lui Max Ernst, René Magritte, cât şi în versurile lui Tristan Tzara şi Ilarie Voronca, dobândeşte, în poemul lui Geo Bogza, o altă reprezentare spectaculoasă: „Dar mai departe, ca un pojar de lumini pe / suprafaţa pierdută a continentelor, / sunt alte oraşe; / şi mai departe, dincolo de luminile oraşelor / dincolo de plajele primordiale pe care au / apărut primele fiinţe vertebrate, / încep oceanele; / şi mai departe / şi mai departe, adică dincolo de spuma albastră / a oceanelor, dincolo / de meridianele cereşti pe care ultimele planete / se învârt obosite în jurul soarelui / foarte departe / foarte departe, adică acolo unde nu ajunge / decât închipuirea, şi numai de acolo / infinit mai departe / plutesc nebuloasele”[650]. Astfel, într-o geografie suprarealistă ideală, schiţată de poetul român, dincolo de „pojarul de lumini” al oraşelor, sunt alte oraşe, după care urmează un ocean nesfârşit, iar la mare depărtare, acolo unde nu poate ajunge decât „închipuirea”, şi chiar mult mai departe, „plutesc nebuloasele”.

Constantin Nisipeanu, un apropiat al grupului suprarealist român, şi-a trasat propria topografie citadină, într-un tablou intitulat *Coşmar* (il. 206); într-un decor transparent, învăluit în culori onirice, neverosimile, un drum larg translucid, care începe de la baza lucrării, se pierde în zare; de-o parte a drumului, un câmp verde, de cealaltă parte, un front de blocuri înalte îşi răsfrâng siluetele elegante în oglinda clară a unei ape foarte albastre. Pe drum, un bolovan imens deschide calea unui cuplu, format dintr-o femeie blondă, delicată, care lasă o umbră prelungă pe asfalt, ţinută strâns, de braţ, de un bărbat, îmbrăcat într-un frac roşu, căruia îi lipsesc capul şi picioarele şi care nu lasă nicio umbră, fiind, el însuşi o umbră; cuplul este urmat îndeaproape de silueta contorsionată a unui trup alb de femeie, coborât parcă din tablourile lui Brauner, care lasă umbre stranii, ce nu seamănă nici cu formele, nici cu mişcările sale. Plutind alături de iubita sa, bărbatul în roşu, el însuşi o umbră, pare să spună, odată cu poetul Nisipeanu: „Mi-am lipit aripi să pot zbura peste oraşul de umbre”[651].

Ca şi Ilarie Voronca, care îşi construia, în poemul *Martorii*, o casă în care voia să adune crâmpeie din „cetăţile fericite” pe care le-a întâlnit de-a lungul vieţii, Gellu Naum, la rândul său, a intuit că oraşul „fericit” este format dintr-o singură casă, pe care a numit-o *Athanor*, aşa cum şi-a numit şi Victor Brauner ultima casă în care a locuit, în Normandia: „Oraşul avea o singură casă / casa avea o singură încăpere / încăperea avea un singur perete / peretele avea un singur ceas / ceasul avea o singură limbă”[652].

Peisajul citadin conturat în lirica şi în plastica suprarealistă română a cunoscut mai multe ipostaze. Trasate, iniţial, din elemente ce aparţineau vieţii cotidiene şi coordonate ce păreau reale, dar care, prin alăturarea lor, generau

imagini absurde, pentru a demonstra procedeul dicteului, mai mult sau mai puțin automat, pe care André Breton îl preluase de la dadaiști, imaginile citadine create astfel de Gellu Naum și Jules Perahim s-au transformat, treptat, în orașe onirice, vegetale sau minerale, locuite de creaturi fantastice, aflate în vecinătatea pădurii și a mării; o altă ipostază a orașului suprarealist, conturată de poeții Geo Bogza și Gellu Naum, a fost aceea a identificării peisajului urban cu trupul femei iubite. Orașul suprarealist sumbru, ca scenă a violentelor maxime, redat în expresii dure, uneori la limita trivialității s-a conturat în volumele de debut ale lui Geo Bogza (*Jurnal de sex* și *Poemul invectivă*), care a dezvăluit aspecte pitorești ale târgului de provincie, precum și în lirica lui Gherasim Luca – poet care a trasat imaginea întunecată a metropolei.

ORAŞE ROMÂNEŞTI NOMINALIZATE ÎN POEZIA ŞI ÎN PICTURA DE AVANGARDĂ

În mod cu totul neaşteptat, în poezia şi în pictura de avangardă română, referințele la oraşe concrete sunt extrem de rare; asumându-şi caracterul cât mai abstract şi mai îndepărtat de lumea reală, pe care le proclamaseră noile curente artistice, oraşul avangardist român a fost conturat fără a se afirma care i-au fost reperele; chiar dacă unele indicii semnalau, în mod clar, localizarea topografică, puține au fost oraşele numite ca atare.

Ilarie Voronca, autorul celei mai bogate imagistici citadine din lirica de avangardă română, a nominalizat, în opera sa, câteva localități. În primul rând, *Brăila*, oraşul său natal, căruia, deşi îi dedică, în mod evident, volumul de debut, *Restrişti*, nu îl numeşte decât în opere de maturitate, în strânsă legătură cu amintiri din copilărie. Astfel, în volumul *Incantații* (1931), poetul exclamă, melancolic: „Îmi amintesc: e portul o legănare-n spumă, / Brăila, calm, arome dinspre fructarii limpezi, / Pe strada potolită ca o odihnă du-mă”[653]. În poezia *Aici*, din volumul *Ucenicul fantomă*, meandrele amintirii sunt mai sinuoase; ecourile „oraşului în construcție”, care „vin ca un parfum sau ca o muzică”, îi trezesc amintirea acordurilor unui acordeon, care răzbăteau dintr-un bar, precum şi amintirea unui „refren foarte vechi”, pe care îl fredona un cerşetor, pe o stradă a foburgului, refren „pe care îl ascultam atunci când eram copil / În portul Brăilei plin de luntraşi molcomi, / Şi sufletul meu se umplea de-o tristețe dulce”[654].

Soveja a fost o altă localitate nominalizată în lirica lui Ilarie Voronca, tot în imagini legate de copilărie, încă din volumul de debut, *Restrişti*, unde, în trei poezii, casa copilăriei şi persoana mamei şi a iubitei îi trezeau amintiri duioase: „Trâmbița primăverii a sunat peste orăşel./ Aerul limpede cum e apa în fântână. / Fereştile s-au deschis, băncile s-au înnoit”[655]. Orăşelul Soveja mai este numit şi în volumul *Ulise*, atunci când licoarea „după amiezilor de primăvară” şi a „după-amiezilor de iarnă” îi trezea amintirea mamei, care

îi servea ceaiul: „ceai din mâna ca o privire a mamei pe ceardac la soveja / pădurea vuieşte şi în jur troznesc amintirile docarul / porțile de stejar bătrân se deschid / intră factorul”[656].

Tot în volumul *Ulise*, peisajul din Tirol trezeşte, în amintirea poetului, imaginea Văii Prahovei, pe care a descris-o, ca într-o panoramă cinematografică, împreună cu localitățile care se înşiruiau pe firul apei, *Azuga*, *Sinaia*, *Poiana Țapului*: „ochii ce şosele de-a lungul prahovei / vuiesc apele se dau peste cap şi râd cu pietricele albe / de departe se străvăd plămâni fabricile azugei / sinaia edelwais la butoniera anotimpului / munții dau din cap ca bătrânii sfătoşi / înalță un gard în albastru ecoul / acum aştepți venirea tăcerii la poiana țapului”[657]. Un capitol aparte a dedicat Ilarie Voronca oraşului *Braşov*, chiar înaintea celui rezervat Parisului, prin care se şi încheie volumul *Ulise*: „iată-te la braşov cum iubeşti străzile lui drepte / PĂDUREA E aproape şi linişti mari îți ling gleznele / [...] braşov cetate cu pereții oglinzi în munți / pieptul tău e deschis la sulițele aerului”[658].

Un alt oraş invocat, tot din spațiul transilvănean, de data aceasta de Ion Vinea, a fost *Sighişoara*; misterul şi fiorul eternității din cetatea medievală au fost surprinse de poet: „Turnul vechi din noapte s-a ivit / pe vârful unde luna se opreşte, / e alb ca spectrul regelui Hamlet / jos zidul cu linii frânte îl ocoleşte”[659].

Dintre oraşele moldoveneşti, doar *Piatra-Neamț* a fost inclus pe harta avangardei româneşti; ea a fost redată, după cum s-a văzut, de Victor Brauner în „autobiografia” sa „picto-poetică”, în *Ultratabloul biosensibil*, iar Geo Bogza a amintit, în treacăt, de acest oraş, în poezia *Esseu*, dedicată lui Ilarie Voronca: „Ce frumos era la piatra-neamț / aierul tare ca vorbele într-un poem de geo bogza”[660].

Aria dobrogeană, de la malul mării, a fost mai frecvent nominalizată, în lirica şi în plastica avangardiştilor români, cu localități precum *Balcic*, *Mangalia*, *Techirghiol*, *Tuzla* şi *Constanța*.

Balcicul, atât de iubit de artiştii români moderni, a fost redat şi în câteva tablouri ale pictorilor de avangardă. În afară de *Peisajele dobrogene*, pictate la Balcic în stil cubofuturist de Victor Brauner, la începutul carierei, se alătură şi lucrarea lui Hans Eder *Peisaj din Balcic,* realizată în anul 1930. Spre deosebire de Brauner, care, cu spatele întors la mare, picta colinele şi casele care apăreau, în mod spectaculos, pe terenul accidentat, Eder reda strada principală, largă şi dreaptă, pe care trecea o căruță, trasă de doi cai, stradă paralelă cu marea, mărginită de locuințe şi de o geamie; aparentul echilibru citadin era spulberat de creşterea haotică a vegetației, care determina caracterul atât de pitoresc al localității: arborele uriaş care aproape că blochează accesul pe stradă, iarba care năpădeşte pe pietrele aflate pe un teren viran sunt, parcă, nişte prelungiri ale peisajului din fundal, care pune stăpânire pe oraş.

Pentru a rămâne tot în nota pitoresc-patriarhală a peisajului dobrogean, să amintim localitatea *Tuzla*, căreia Ion Vinea i-a închinat două poezii, datate „1913" şi dedicate prietenului său, Marcel Iancu. Peisajul de poveste al localităţii de pe malul mării, surprins la asfinţitul soarelui, este redat cu multă sensibilitate: „Luna lăsa pagini de argint / şi vibrau buzele apelor / neînţelese cetiri. / [...] Ţii minte – pescarul tocmit / Ştia cântecele Dobrogei / asfinţiri în bezna de la cârmă / şi-l asculta marea când înceta. / [...] Pe ţărm cârciuma roşie danţa / şi-n fund dormeau bancurile de aur"[661]. Întoarcerea pescarilor, la lăsarea întunericului, „cu stele pe mâini", aminteşte de poezia *Înserează* a lui Tristan Tzara, analizată deja, compusă la Mangalia, tot în anul 1913, care debuta cu versul „Se întorc pescarii cu stelele apelor"[662]; Ion Vinea descria prelunga atmosfera fantastică a asfinţitului la malul mării şi îşi exprima dorinţa de a rămâne, pentru totdeauna, acolo: „Vreau să rămân aci la Tuzla / lângă valsurile moarte-n casa albă // [...] Seara bate semne din far / peste goarnele vagi de apă / când se întorc pescarii cu stele în mâini / şi trec vapoarele şi planetele"[663]. Într-o altă poezie, Ion Vinea evoca imaginea *Mangaliei*, toropită sub arşiţa verii, cu casele „cojite de crepuscul", cu „cearcănul de granit al fântânii", care „păzeşte / ochiul de răcoare din pământ": „Dobrogea sonoră ca lemnul de vioară / şi-afundă sarcofagul între Dunăre şi mare / pe valul lui Traian. // [...] Din somnul de praf al storurilor / ferestre sorb lacrima / neplânsă a secetei"[664].

Tot din peisajul dobrogean de la malul mării, Ilarie Voronca a conturat, în mod succint, aspectul oraşului *Tekirghiol,* unde „noroiul te cuprinde ca surâs sau ca algă / [...] În afară de asta oraşul e o gravură"[665] şi a evocat, cu multă nostalgie, atmosfera tihnită a duminicilor petrecute la Constanţa, unde, din casele cu uşi larg deschise, se auzeau râsete de copii, iar pe terase lumea vorbea în surdină, unde nimic nu părea să se clintească, nici măcar vapoarele care se vedeau în zare: „Portul tinereţii mele şi vasele în sărbătoare, / Este duminică; // [...] Se pare că nicio plecare, nicio sosire nu tulbură / Această mulţime liniştită de la ferestrele zilei, / O navă foarte departe nu se mişcă. Marea / Face acel zgomot agreabil de stofe şi de plante // O! de ce am părăsit acel port, acea vârstă, / Acea duminică şi acele voci pe care le-am căutat apoi multă vreme?"[666].

Cât priveşte Bucureştiul, repere nominalizate din capitala românească sunt şi mai puţin numeroase; se pare că metropola artiştilor români de avangardă a fost Parisul, invocat de Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Victor Brauner, Benjamin Fondane, adică tocmai de artiştii care au ales să trăiască acolo.

Stephan Roll a invocat cortegiul de trecători de pe Bulevardul Elisabeta, puternic iluminat: „prin semnele criptice / ale Bulevardului Elisabeta / audiţia

trompetei de lână pură / în timp s-au înfipt 11 ace cu gămălie / în arborescență becuri pun numai cifre de aburi”[667]; Ilarie Voronca amintea de Dâmbovița: „Sau pe străzile sfârșind ca un țipăt în gâtlejul sfâșiat al Dâmboviței”[668], iar Gellu Naum de statuia lui Gheorghe Lazăr: „școlarii ne vor căuta pe socluri în ghetele lui Gheorghe Lazăr”[669].

În pictura de avangardă română, M.H. Maxy este acela care a redat un aspect pitoresc din București, aflat în apropierea Lăptăriei „Secol”, în tabloul *Piața Sf. Gheorghe în cârje* (il. 207), realizat în anul 1935, atunci când lucrările de sistematizare a capitalei se desfășurau în forță, iar pentru prelungirea bulevardului, de la Universitate spre Piața Unirii, se recurgea la demolări masive. Clădiri istorice cu geamlâc, sprijinite în pari de lemn, ca să nu se prăbușească, în prim-plan, clădiri moderne, în planul îndepărtat, clădiri joase, clădiri supraetajate, fațade piezișe, fațade în spatele cărora totul este demolat, amalgamul de construcții reprezentat de Maxy în această lucrare constituie, de fapt, o succesiune de etape constructive din istoria arhitecturii bucureștene, unde vechiul pierdea teren în fața noului, iar clădirea cea mai veche era sortită distrugerii. Într-o epocă de profundă modernizare a capitalei, pictorul român, adept al constructivismului și al orașului modern, nu a simțit însă nevoia să redea, pe pânză, exaltarea construirii și a înnoirii, așa cum făcea Umberto Boccioni în tabloul *Orașul care se înalță* (il. 1); M.H. Maxy a conturat, mai degrabă, latura nostalgică a orașului, care se opunea înnoirii, cu prăvălii vechi, cu firme poetice, cu marfa scoasă în lăzi sau în saci pe caldarâmul trasat cu multă rigoare. Tratarea modernă a unui peisaj tradițional bucureștean s-a realizat prin jocul suprafețelor ortogonale, în interiorul unui cadru oval, care înconjoară, ca un nimb, întreg ansamblul de clădiri și prin utilizarea culorilor vii și, mai ales, a luminii, cu reflexele ei, specifică artei lui M.H. Maxy, care nu pot fi surprinse în nicio reproducere.

MOTIVUL *BALCONULUI* ŞI AL *FEREASTREI* ÎN LIRICA ŞI ÎN PLASTICA DE AVANGARDĂ

Elemente definitorii ale peisajului citadin construit, cele două motive, *balconul* şi *fereastra*, au suferit, de-a lungul istoriei poeziei, dar mai ales a picturii, transformări remarcabile de transpunere şi de interpretare. Din exemplele analizate până acum s-a putut constata importanța pe care au acordat-o artiştii avangardişti acestor motive, atât în poezie, cât şi în pictură. În paginile care urmează se va încerca trasarea principalelor metamorfoze ale reprezentării şi ale conotațiilor acestor două motive, care, în pictura citadină avangardistă, au determinat o ruptură totală, chiar față de impresionism, care, la rândul său, marcase o falie remarcabilă față de arta academică tradițională.

Motivul *balconului*

Considerat a fi un element decorativ al clădirilor, frecvent întâlnit mai ales în mediul urban, *balconul* oferă, mai mult decât fereastra, o deschidere mai mare spre lumea exterioară.

Cel care a produs o ruptură iremediabilă față de reprezentarea academică a balconului în pictură a fost Edouard Manet, care a generat şi un mare scandal, cu ocazia expunerii tabloului *Le balcon* (*Balconul*, il. 208), la Salonul de la Paris, în anul 1869; realizat, în mod evident după modelul lucrării lui Goya, *Las Majas en el balcon* (*Majas la balcon*), Manet producea o bulversare în reprezentarea acestui motiv al peisajului citadin; atitudinea, deşi împietrită, totuşi neconvențională a personajelor sale din balcon, stridența culorilor (verdele balustradei şi al voleurilor, albastrul cravatei personajului masculin) şi al contrastelor (dintre albul imaculat al rochiilor celor două personaje feminine şi fondul închis al camerei din fundal), deschiderea, deşi încă discretă, a spațiului intim, al locuinței, spre spațiul public,

au condus la ironizarea lui, în cronicile vremii şi la calificarea lui Manet drept un „zugrav de clădiri".

Rolul balconului de „lojă de teatru", unde personajele, surprinse în atitudini împietrite, ieşeau mai degrabă pentru a se face văzute decât pentru a privi ele-însele în exterior („spionatul" lumii exterioare se efectua, în epocă, prin fereastra prevăzută, după cum se va vedea, cu un adevărat „sistem de filtre", care obstrucționau privirea: perdele, draperii, gratii), a fost complet abandonat de pictura de avangardă.

De altfel replica dată de René Magritte tabloului lui Manet, deşi foarte târzie, este relevantă, în acest sens; în tabloul *Perspective. Le balcon de Manet* (*Perspectivă. Balconul lui Manet*, il. 209), realizat în anul 1950, pictorul belgian refăcea cu fidelitate balconul lui Manet, plasând, în locul personajelor, în aceleaşi poziții, trei sicrie din lemn, bătute în ținte, alături de cea de-a patra cutie de lemn care se întrezăreşte în spațiul întunecat al camerei.

Odată cu primele reprezentări ale balconului în pictura de avangardă, spațiul intim, al locuinței, s-a deschis spre spațiul public, iar personajele, atunci când există, participă intens la vuietul străzii, ajungând chiar să se confunde cu aceasta, sau „pozează", cu fața spre observator, având drept fundal peisajul urban; ele sunt reprezentate cu fața spre stradă, cu fața spre privitor, din profil, aplecate peste balustradă, în mişcare, în alergare, ori, în lucrările suprarealiste, în mişcări halucinante.

Umberto Boccioni a fost primul pictor care a schimbat radical viziunea asupra balconului în pictura de avangardă; chiar înainte de a se ralia mişcării futuriste şi de a deveni unul dintre teoreticienii şi reprezentanții marcanți ai acesteia, Boccioni a pictat, în anul 1907, în tehnică impresionistă, tabloul *Il Canal Grande a Venezia* (*Canal Grande la Veneția*), unde cadrul balconului devenea cadrul tabloului, eliminând orice element de obstrucționare a privirii spre imaginea atât de spectaculară a Veneției.

În tabloul lui Manet florile din ghiveci, mai multe la număr, aveau un rol decorativ, una dintre ele fiind pictată şi în părul unuia dintre personajele feminine; în alte tablouri din epocă, de exemplu în lucrarea *Eugène Manet pe insula Wight*, realizată de Berthe Morisot (care este şi unul dintre cele două personaje feminine din tabloul lui Manet) în anul 1875, florile din cele trei ghivece aşezate pe pervazul ferestrei se prelungesc cu grădinița de flori aflată de partea cealaltă a geamului; se va vedea cum, treptat, în pictura de avangardă, ghiveciul, adesea cu o singură floare, va deveni un simbol al grădinii dispărute, care nu mai exista în civilizațiile urbane dezvoltate.

Artistul futurist italian a realizat ruptura definitivă, în reprezentarea balconului, față de pictura de până atunci, odată cu tabloul *Strada pătrunde*

în casă (il. 7), realizat în anul 1911, analizat în primul capitol. Intitulat iniţial *Le balcon* (*Balcomul*), titlul final sugerează întrepătrunderea spaţiului public cu cel privat, lucru înfăptuit, cu multă vâlvă, de futurişti. Personajul feminin central, mult aplecat peste parapetul balconului, aflat cu spatele spre privitor, „filtrează" privirea acestuia şi o dirijează în jos, spre stradă, unde se lucrează la înălţarea unei construcţii, obstrucţionând-o, totodată, astfel încât spectatorul nu vede decât parţial obiectul muncii şi al zarvei din stradă; în părţile laterale, vizavi unul de celălalt, un bărbat şi o femeie, aflaţi tot la balcon, în aceeaşi poziţie cu personajul principal, privesc şi ei, din unghiuri diferite, acelaşi spectacol al străzii (într-un fel, personajele sunt aceleaşi ca în tabloul lui Manet, adică un bărbat şi două femei, aflate însă fiecare în balconul său); deşi sunt multe ferestre pictate pe clădirile din acest peisaj urban, pe artist nu-l interesează ce se întâmplă în spatele lor; ceea ce îl captivează, la fel ca şi pe cele trei personaje, este larma străzii, frenezia de pe şantierul de construcţii, precum şi atitudinea *participativă* la dinamismul străzii a celor trei personaje, aflate la balcon.

În tabloul *Construcţie orizontală / Volume orizontale* (il. 9), realizat un an mai târziu, analizat, de asemenea, în primul capitol, personajul feminin central din tabloul precedent, probabil mama artistului, este redată în poziţie şezând, în balcon, cu faţa întoarsă spre observator, obstrucţionându-i, astfel, şi mai mult privirea spre exterior. Peisajul citadin nocturn din spate, cu puternice influenţe cubiste, pe care artistul le asimilase la Paris, a coborât în planul secund; redarea unui personaj aflat pe balcon, cu spatele spre exterior şi cu faţa întoarsă spre interior, constituie, ea însăşi, o altă inovaţie a artei de avangardă, dincolo de reprezentarea propriu-zisă a acestui personaj, specific cubistă, destructurat în multiple suprafeţe ritmate.

În lucrările altor artişti futurişti balconul s-a transformat într-un spaţiu ludic, unde se desfăşurau diferite experimente sau se făceau publice stări emoţionale puternice; deschiderea balconului spre spaţiul exterior, spre peisajul urban, corespundea de minune spiritului jovial-comunitar italian, care împărtăşeşte celorlalţi, în piaţa publică sau, de ce nu, de la balcon, trăirile intime.

Astfel, într-o scenă de balcon, Giaccomo Balla a experimentat descompunerea mişcărilor, ca pe o peliculă cinematografică, ale unei fetiţe care aleargă; în tabloul *Bambina che corre sul balcone* (*Fetiţă care aleargă pe balcon*, il. 210), realizat în anul 1912, studiile fotodinamice ale artistului-fotograf futurist Anton Giulio Bragaglia erau transpuse în pictură; grilajul şi pardoseala din mozaic ale balconului, ca şi silueta şi îmbrăcămintea fetiţei, se pot distinge cu multă uşurinţă; descompunerea mişcărilor de alergare în secvenţe compuse din suprafeţe minuscule, armonios colorate, în albastru, verde, ocru şi maro

închis, creează un ansamblu deosebit de ingenios şi decorativ, asemenea unui mozaic venețian.

Inspirat de scenele de balcon ale lui Boccioni, Gino Severini şi-a pictat tânăra soție, pe Jeanne Fort, fiica poetului francez Paul Fort, pe balcon, în tabloul *Impressioni simultanee /Ragazza - strada - atmosfere* (*Impresii simultane / Fată – stradă - atmosferă*, il. 211), realizat în anul 1913, la scurtă vreme de la căsătorie. Personajul feminin redat cu fața spre privitor, într-o manieră foarte personală, prin descompunerea lui în volume cilindrice, obturează privirea spre peisajul urban din fundal, pe care îl şi divizează în două părți inegale; dinamica personajului, surprins, de asemenea, în mişcare, generează iluzia contopirii acestuia cu mediul exterior, iar frânturile de cuvinte, din firmele magazinelor din stradă şi cifra „7" a unei case, redate tot în spațiul balconului, sugerează, de asemenea, contopirea celor două spații, cel public cu cel privat.

În reprezentarea cubistă a balconului, din tablóul *Bărbat pe balcon* (il. 212), pictat de Albert Gleizes în anul 1912, grilajul din fier, desenat cu multă meticulozitate în lucrările precedente, migrează, prin destructurarea imaginii, spre partea superioară a compoziției, formând un fel de halou, care filtrează privirea spre peisajul citadin din fundal; în jumătatea inferioară a pânzei, balconul, trasat prin nişte bare verticale simple, distanțate unele de altele, permite spațiului exterior urban să invadeze perimetrul balconului. Prin poziția sa, uşor înclinată spre stânga, personajul masculin, redat în poziție verticală, cu fața spre privitor şi cu brațul stâng sprijinit de parapet, deschide o perspectivă mai amplă asupra oraşului. Această reprezentare cubistă a peisajului urban exterior, care se contopeşte până la identificare cu spațiul balconului, câştigă, credem, prin subtilitatea ideii şi prin inventivitatea transpunerii sale plastice.

Atitudinea indiferentă şi oarecum arogantă a personajului masculin de pe balcon, din tabloul lui Albert Gleizes, revenea, mult mai accentuată, câțiva ani mai târziu, în spiritul de frondă al dadaiştilor, exprimat de Tristan Tzara, în *Manifestul domnului antipyrine*, în anul 1916: „Declarăm că automobilul e un sentiment care ne-a influențat destul cu încetinelile abstracțiunilor lui precum transatlanticele, zgomotele şi ideile. Cu toate acestea ne arătăm uşurința, căutăm esența centrală şi suntem mulțumiți dacă o putem ascunde; nu vrem să numărăm *ferestrele* minunatei elite, căci DADA nu există pentru nimeni şi vrem ca toată lumea să înțeleagă lucrul acesta. Acolo este *balconul lui Dada*, vă asigur. De unde poți auzi marşurile militare şi poți coborî tăind văzduhul ca un serafim într-o baie populară ca să te pişi şi să înțelegi pilda"[670].

Distanța pe care o lua dadaismul, prin reprezentantul său de frunte, față de futurism, considerat, de acum, o ideologie burgheză ipocrită, era exprimată prin comparația dintre *fereastră* şi *balcon*; în timp ce *fereastra* aparținea

„elitelor" şi avea rolul de a ascunde „esența centrală", pe *balconul lui Dada* era permisă etalarea, la vedere, a oricărei acțiuni îndrăznețe.

În lirica română de avangardă prezența balconului a fost mult mai modestă; inițial, acesta constituia, mai degrabă, un element romantic, un simbol al tristeții, al melancoliei şi al disperării, ca în versurile de debut ale lui Ilarie Voronca. În volumul *Restrişti*, balcoanele erau vechi, ca nişte „jucării stricate" (*Sfâşieri*): „Merg sub acelaşi balcon vechi. / Drumul se-mpiedică de casele strâmbe şi cade-n noroi" (*Balcon vechi*); peisajul citadin dezolant reflecta starea sufletească a poetului: „Era ți-amintești, orașul cu balcoane şi disperări./ [...] Erau uliți vechi şi balcoane cu iederă tristă şi brună, / şi orașul ne făcea semn din felinare pustii" (*Arătări*). Alteori, „balconul cuibărit sub stele" era un spațiu vrăjit al casei părinteşti, de care îşi amintea, cu nostalgie, poetul Ion Vinea, mobilizat pe front (*Retragere 1917*[671]) sau un spațiu al intimității domestice, pe care flutură rufe multicolore, puse la uscat: „Rufe din văzduh / curcubeul jos / spânzură-n balcoane, / galben, bleu şi roz" (*Reper*[672]).

Balconul, ca spațiu al exteriorizării în public a sentimentelor, de bucurie sau de revoltă, în prelungirea *balconului Dada*, a apărut mai târziu; Ilarie Voronca, în volumul *Brățara nopților*, în versurile închinate tipografiei, compara zgomotul făcut de maşinile de tipărit cu aclamațiile mulțimii făcute sub balconul celui învingător: „Se amplifică zumzetul tiparului ca o aclamare sub balconul învingătorului"[673], iar Benjamin Fondane îşi striga revolta şi neputința: „Ies pe balcon şi strig: Opriți-vă"[674].

În pictura română de avangardă, tema balconului a fost însă cel mai bine reprezentată, în termeni suprarealişti, de Corneliu Michăilescu, în cele două capodopere ale sale, *La Balcon*, realizată în anul 1929 şi *Cea mai nouă Olimpia*, pictată în anul 1930.

În prima lucrare, *La balcon* (il. 214), trupurile celor două personaje, sumar îmbrăcate, ocupă aproape întreaga suprafață a pânzei; din balcon este redată doar partea superioară a grilajului, pe care se sprijină, într-un echilibru neverosimil, un ghiveci cu o floare contorsionată, care împarte tabloul în două registre verticale şi care urmăreşte mişcarea de unduire a brațului femeii. Amândouă personajele produc umbre halucinante; umbra bărbatului este reprezentată ca şi cum el ar sta cu fața spre privitor, deşi el este redat în profil, iar umbra femeii este reprezentată ca şi cum ar sta în profil, deşi ea este redată cu fața; părul personajului feminin umbreşte fața bărbatului, ca şi când acesta ar avea barbă, iar un sân al ei este pictat, într-o poziție ireală, deasupra cămăşii, în timp ce, în umbră, el se vede în poziție naturală. Scena nocturnă din balcon poate fi interpretată ca o scenă mondenă, unde prezența orașului este aluzivă; „toate elementele din tablou sunt redate dintr-o rețea de linii care

se întretaie şi se suprapun şi din planuri de culoare într-un mixaj de materiale şi materii, astfel încât personajele, oraşul, fereastra, evantaiul, floarea apar ca nişte plăsmuiri care se compun şi se desfac"[675]. O altă lectură a tabloului poate fi reprezentarea mitului originar, actualizat într-o formulă modernă; un element suplimentar care conduce spre această interpretare, în afară de sânul ireal al femeii, care are forma unui măr, este şarpele, care pândeşte, deasupra capului femeii şi de care încearcă să se apere, cu evantaiul. Floarea din ghiveci poate reprezenta, în funcție de modul de interpretare a lucrării, fie ca „simbol al oraşului unde împodobeşte ferestrele şi balcoanele caselor, ca o amintire a grădinii"[676], fie ca arborele vieții.

Lucrarea *Cea mai nouă Olympia* (il. 215), considerată drept „manifestul unei noi direcții în artă"[677], constituie, de departe, cel mai complex şi mai tulburător exemplu adus tratării acestui motiv, al *balconului*, în avangarda română. Corneliu Michăilescu, care a preluat personajele din celebrul tablou *Olympia* de Edouard Manet, tânăra şi negresa, le redă în poziție verticală, pe un balcon înălțat deasupra oraşului, dar preia şi elemente decorative din replica ironică a lui Paul Cézanne, mai ales din cea de-a doua variantă a *Olympiei* sale *moderne*, realizată între anii 1873-1874, şi îşi denumeşte, cu fină ironie, noua reprezentare, *Cea mai nouă Olympia*.

Trupul gol al Olympiei, contorsionat, într-o postură neverosimilă, cu spatele spre privitor, dar cu un braț şi cu un sân întoarse, ca şi cum ar fi văzute din profil, stă față în față cu negresa, redată cu fața spre spectator, care poartă o oglindă mare, ovală, îndreptată spre stăpâna sa; în prelungirea brațului îndoit, ca şi la personajul feminin din tabloul *La balcon*, ea flutură o eşarfă străvezie, care transformă, parcă, mediul urban înconjurător, într-un ținut vrăjit: o casă înaltă se apleacă spre stânga, fereastra zboară de pe fațadă, o scară uriaşă din lemn se dezechilibrează, chiar şi tulpina golaşă a unui copac urmează curba lină a brațului tinerei femei. Din balcon, printre gratiile grilajului şi picioarele Olympiei, se zăresc clădirile oraşului, redate ca o masă nediferențiată; florile din ghiveci, acum trei la număr, viguroase şi pline de sevă, sugerează frumusețea şi puterea personajului central. Spațiul larg al balconului, unde Olympia îşi poate permite să iasă goală, având, la picioarele ei, întreg oraşul, reprezintă „un loc protejat şi privilegiat şi o zonă intermediară dintre afară şi înăuntru"[678].

În fine, o ultimă imagine a balconului în arta românească de avangardă este desenul lui Jules Perahim – *Balconul* (il. 213), realizat în anul 1939. Reprezentării clasice, a nudului feminin, aflat, în poziție verticală, cu un braț ridicat, ca şi cum ar saluta pe cineva, pe un balcon, de asemenea clasic, cu baluştri de piatră, îi corespunde o reprezentare modernă a unei alte siluete feminine, redată în aceeaşi

poziție, cu brațul ridicat, prizonieră la unica fereastră a unei clădiri înalte, situate în spatele balconului; ambele personaje, văzute din față, sunt uşor întoarse spre un martor nevăzut, pe care îl salută. Parapetul balconului ascunde picioarele femeii, după cum pervazul ferestrei ascunde picioarele celuilalt personaj feminin; tulpinii înfrunzite care acoperă capul femeii din prim-plan şi se încolăceşte, apoi, ca o liană, pe trupul ei, îi corespunde, în planul secund, un arbore firav şi golaş. Amenințarea mâinii uriaşe, străpunse de un glonț şi cu un deget retezat, simbol al războiului, apasă peste întreaga scenă suprarealistă.

Cunoscutul concept al *grilei* pe care Rosalind Krauss l-a formulat în articolul *Grile*[679], definită ca o „emblemă" a artei moderne care „proclamă dintr-o dată spațiul artei ca un spațiu autonom şi autotelic"[680] nu are relevanță, credem, decât în exemplele cubiste şi în cele două tablouri pictate de Corneliu Michăilescu, ca şi în *Balconul* lui Manet şi în replica magrittiană, unde spațiul estetic al picturilor este net delimitat de grilajul bine conturat al balcoanelor. În tablourile futuriste însă întrepătrunderea celor două spații, ca şi invitația adresată privitorului de a participa, alături de personaje, la viața trepidantă a oraşului, rolul grilajului balcoanelor devine mai degrabă unul de filtrare a privirii spre scena urbană.

Fereastra

Motivul *ferestrei*, mult mai frecvent întâlnit în pictură, dar şi în poezie, reprezintă, încă de la tratatul lui Leon Battista Alberti, din prima jumătate a secolului al XV-lea, o metaforă a tabloului, el fiind acela care a introdus conceptele de „fereastră deschisă" sau „sticlă transparentă": „Desenez un dreptunghi din unghiuri drepte, atât de mare cât doresc eu şi îl socotesc ca pe *o fereastră deschisă* prin care vreau să privesc ceea ce vreau să zugrăvesc"[681].

Subiectul este extrem de vast, iar în paginile următoare nu ne propunem decât să evidențiem varietatea modalităților de tratare a acestei metafore picturale în avangarda europeană şi în cea românească, analizată, bineînțeles, în strânsă legătură cu peisajul citadin.

Schimbarea percepției asupra metaforei fenestrale, în arta modernă, a fost definită, din puncte de vedere diferite, de doi scriitori, de altfel nişte rafinați cunoscători ai artelor plastice şi autori de cronici plastice remarcabile: Emile Zola şi Charles Baudelaire. Scriitorul realist francez constata, în eseul său *Ecranul*, scris în anul 1866, că fereastra trebuie să joace rolul unui „ecran", prin care realitatea poate fi văzută în funcție de personalitatea artistului care o reproduce: „Orice operă de artă e ca o fereastră deschisă asupra creației; în pervazul ferestrei e montat un fel de ecran transparent, prin care zărim

obiectele mai mult sau mai puțin deformate, suferind modificări mai mult sau mai puțin sensibile în liniile şi culorile lor”[682]; astfel, în accepțiunea lui Emile Zola, opera de artă „oferă spectatorului (sau cititorului) numai un acces «voalat» la realitate”[683].

Pe de altă parte, Charles Baudelaire afirma, în poemul în proză *Ferestrele*, faptul că misterul unei ferestre închise sau al unei ferestre întunecate este mult mai fecund, pentru creația artistică: „Cel ce priveşte din afară printr-o fereastră deschisă niciodată nu vede atâtea ca acela ce priveşte o fereastră închisă. Nu există obiect mai adânc, mai tainic, mai fecund, mai tenebros, mai orbitor ca o fereastră luminată de o candelă. Ceea ce poate fi văzut la soare este totdeauna mai puțin interesant decât ce se petrece în dosul unui geam. În această bortă neagră ori luminoasă trăieşte viața, visează viața, suferă viața”[684].

Astfel, reprezentarea metaforei *ferestrei*, în poezia şi în arta de avangardă, a oscilat între aceşti poli definiți de cei doi scriitori francezi.

Deschizător de drum a fost, ca şi în cazul *balconului*, futuristul Umberto Boccioni care, în tabloul *Vederi simultane* (il. 8), realizat în anul 1911, analizat în primul capitol, prin dedublarea personajului feminin, aplecat pe fereastră, a reuşit să surprindă, din mai multe unghiuri, imaginea agitată a metropolei, reprezentată de clădiri înalte străpunse de nenumărate alte ferestre. Cadrul ferestrei se confundă cu rama tabloului, iar „străpungerea vizuală”[685], atât de dorită, spre peisajul urban este, de fapt, blocată de bustul personajului feminin, redat din profil, care acoperă o mare parte din suprafața tabloului; „sistemul de filtre” la care este supusă privirea spectatorului, obținut atât de figura femeii, dar şi de „figura ecou” a dedublării ei, împiedică observatorul să vadă ceea ce vede personajul tabloului; privitorul are, mai degrabă, acces la decorul citadin, descris cu multă minuție, care se află dincolo de capul femeii, la clădirile din fața femeii, dar nu la ceea ce vede ea. Această lucrare, care se înscria în programul futurist, a reuşit, încă o dată, să introducă tumultul străzii moderne în spațiul intim al locuinței şi să contopească spațiul public cu cel privat. Două decenii mai târziu, în *Omul aproximativ*, Tristan Tzara avea să redea în versuri imagini apropiate acestui tablou: „prin fereastra deschisă casele intră în odaia mea / cu odăi în dezordine ceasuri deşteptătoare şi ferestre deschise”[686].

Cel care a produs însă o adevărată revoluție în arta reprezentării ferestrei a fost Robert Delaunay care a pictat, începând cu anul 1912, seria sa de *ferestre spre oraş*, considerându-se şi inventatorul principiului *simultaneității* în pictură, disputându-şi întâietatea cu futuristul Umberto Boccioni.

Ferestrele lui Delaunay au adus, în spațiul avangardei, în general, şi al cubismului, în particular, „pretextul unei evocări poetice a expresiei prin

planuri colorate care se ordonează prin contraste simultane”[687]; renunțarea la orice indiciu material, descompunerea oricărei forme recognoscibile a realității citadine, prin jeturi de culori suprapuse, cu iradieri transparente, prefigura evoluția spre un alt tip de reprezentare. Pentru Robert Delaunay, culoarea determina „pătrunderea într-un spațiu calitativ care excludea ideea însăşi a unei norme geometrice, fie ea şi non-euclidiană, preferând referința mai extatică a timpului mişcării, a vitezei şi a vertijului optic”[688].

Tablouri precum *Fenêtre sur la ville* (*Fereastră spre oraş*, il. 216) sau *Les fenêtres simultanées sur la ville* (*Ferestrele simultane spre oraş*, il. 217), dintre cele mai importante din această serie, transfigurau realitatea obiectivă a peisajului urban în „pictură pură”, aşa cum a denumit-o însuşi artistul; astfel, „mediul vizibil creat de tehnologia modernă, greoaia masă metalică a Turnului Eiffel, uzinele, structura rigidă a drumurilor gudronate, paralelismul căilor ferate şi marşul de oțel al monstrului mecanic care le parcurge, toate acestea se topesc pe pânza *Ferestrelor*, într-o «pictură pură» care se emancipează de realitate şi provoacă o vibrație sonoră, o senzație de accelerare”[689]. Apropiat de Vassily Kandinsky printr-o asiduă corespondență şi influențat de textul lui, *Despre spiritual în artă*, apărut în acelaşi an, artistul francez a dat o semnificație muzicală fiecărei culori, transformând astfel ritmurile coloristice în ritmuri muzicale.

Cucerit de noua modalitate de a picta a prietenului său, poetul şi teoreticianul cubismului Guillaume Apollinaire a numit-o „orfism”, denumire care asocia toate trăsăturile noului stil: culoare, lumină, muzică şi poezie; incitat de *Ferestrele* lui Delaunay, poetul francez a compus o poezie cu acelaşi titlu, care constituie, în opinia noastră, cea mai inspirată interpretare a pânzelor abstracte ale artistului, de care era atât de legat prin artă şi prin dragostea imensă pe care amândoi o purtau Parisului: „De la roşu la verde tot galbenul se pierde / [...] O veche pereche de ghete galbene în fața ferestrei / Turnuri / Turnuri sunt străzile / Fântâni sunt străzile / Fântâni / Fântâni sunt piețele / [...] O Paris / De la roşu la verde tot galbenul se pierde / Paris Vancouver Hyères Maintenon New-York şi Antilele / Fereastra se deschide ca o portocală / Frumosul fruct al lūminii”[690].

Ferestrele lui Robert Delaunay au deschis perspectiva spre o realitate nouă a oraşului, prelungită şi în *Ferestrele* pictorului Paul Klee, realizate în maniera sa inconfundabilă.

Artistul elvețian, vădit influențat de tablourile pictorului francez, a construit cu multă migală şi ingeniozitate propriile sale peisaje urbane, transfigurate, de această dată, de geamul ferestrei. În lucrarea *Architektur m. d. Fenster* (*Arhitectură cu fereastră*, il. 218), realizată în anul 1919, este

reprezentată chiar o *fereastră* în *fereastră*, o replică avangardistă la *tabloul în tablou*; ziduri, acoperişuri, turnuri, coşuri de fum, jgheaburi, descompuse şi structurate într-o ordine superioară, în care ritmul suprafețelor şi armonia culorilor preiau, ca într-un joc de copii, controlul, alcătuiesc o altă imagine a oraşului, la fel de tulburătoare şi de originală ca majoritatea reprezentărilor sale citadine. În tabloul *Durch ein Fenster* (*Printr-o fereastră*, il. 219), realizat un deceniu mai târziu, în anul 1932, într-o altă manieră, la fel de elaborată, prin suprafața ferestrei, împărțită în patru dreptunghiuri egale, întreg ambientul urban este redus la figuri geometrice primare, redate în plan: dreptunghiuri, pătrate, arce de cerc, vizibile printr-un *halou* punctiform, care se întinde pe toată suprafața pânzei, aşa cum scria Tristan Tzara, într-un vers, fereastra se deschidea „spre frontonul lucrurilor”[691].

Pentru a rămâne tot în perspectiva deschisă de Emile Zola şi de a privi, de pe fereastră, peisajul urban exterior prin „ecranul” impus de artist, făcând acum abstracție de ordinea cronologică de realizare a tablourilor, un loc extrem de important trebuie să-l acordăm lui René Magritte, în opera căruia fereastra a ocupat un loc esențial. Este binecunoscută lucrarea *La condition humaine* (*Condiția umană*, il. 220), realizată în anul 1933, reluată apoi, de mai multe ori, cu alte fundaluri şi alte denumiri, până la lucrarea *Les Promenades d'Euclide* (*Plimbările lui Euclide*, il. 221), pictat în anul 1955. Aşezarea unui şevalet transparent în fața unei ferestre mari, luminoase, prin care se vede o mare suprafață din mediul exterior, constituia o replică genială pe care artistul belgian o dădea „ecranului” scriitorului francez; pictorul sugerează nu numai că subiectivitatea artistului este nelimitată, el având libertatea să-şi plaseze şevaletul oriunde doreşte, pe suprafața ferestrei, dar şi că transpunerea subiectului în opera de artă este *de două ori filtrată*, o dată de geamul ferestrei şi apoi de şevaletul transparent; iar dacă, din întâmplare, opera de artă pare identică cu realitatea, aceasta nu este decât o ficțiune a spiritului nostru, la fel cum este şi lumea reală.

În tabloul *Plimbările lui Euclide*, prin fereastra largă, perspectiva se deschide asupra unei străzi late, drepte şi foarte luminoase, care se pierde în zare, aluzie poate la teoria Opticii lui Euclide, bazată pe propagarea rectilinie a luminii, pe care se poate construi o perspectivă; de-o parte şi de alta, clădiri cu locuințe burgheze, cu şiruri de ferestre identice, mult apreciate de pictor, pe care le-a redat în tablouri precum *L'idée fixe* (*Ideea fixă*), pictat în anul 1928 sau în *Les Six Eléments* (*Cele şase elemente*, il. 228), realizat în anul 1929. Revenind la tabloul analizat, pe suprafața peisajului citadin care se reflectă prin fereastră, şevaletul este aşezat, cu rigoare geometrică, exact pe limita dreaptă a căii „luminate”, pe care se văd plimbându-se două siluete

şi include şi turnul conic din fața geamului, care aparține unei alte epoci istorice şi unei alte arhitecturi; de altfel, inserarea turnului conic constituie o altă subtilă ironie a artistului belgian: într-un tablou conceput ca un elogiu adus lui Euclide, savantul care a studiat cele 5 poliedre regulate, cunoscute şi de Platon, pictorul a introdus un turn medieval cu formă conică. *Grilele* care structurează imaginea, în ambele tablouri de Magritte, sunt formate din liniile orizontale ale ferestrelor şi din verticalele draperiilor care constituie, ele-însele, un alt filtru al privirii. În lucrarea *Plimbările lui Euclide* metafora *ferestrei* este şi mai complexă, bazându-se şi pe opoziția dintre *transparent şi opac*; astfel, *transparenței* şevaletului, care *reflectă* peisajul exterior, văzut pe fereastră, i se opune, în partea inferioară a tabloului, un alt cadru de lemn, adică picioarele şevaletului, care se deschide spre suprafața *opacă* a peretelui, jocul de *ferestre-cadru* sau dintre *transparență* şi *opacitate* putând continua, practic, la nesfârşit.

Urmărind firul analogiilor, Raoul Hausmann, un adept fervent al dadaismului berlinez, crease, cu 35 de ani înainte, în anul 1920, lucrarea *Dada siegt* (*Dada arată*, il. 222), unde, într-o sală de expoziții, printre piese industriale, o maşină de scris Remington („serenada maşinilor de scris Remington", cum scria Ilarie Voronca în poezia *Invitație la bal*), o maşină de calculat, o minge de baschet dada, o gheată, un megafon, un telefon, obiecte obligatorii în recuzita dadaistă, tronează un şevalet, pe care este redat un peisaj din Berlin, cu un bulevard larg şi drept, care se pierde în zare, flancat de două şiruri de clădiri impozante, ca în lucrarea lui Magritte; aici însă, imaginea oraşului se proiectează pe un zid opac, având drept mijloc de evadare doar cupola unui glob pământesc, pe care scrie, cu litere de-o şchioapă, „DADA".

O altă reprezentare a oraşului, asemănătoare celei magrittiene, realizată de Fortunato Depero în acelaşi an, 1920, însă cu mijloacele futurismului mecanic, o constituie lucrarea *La casa del mago* (*Casa magului*, il. 223); atmosfera metafizică din atelierul magului, populat cu manechine, se revarsă şi asupra peisajului citadin care se vede pe fereastra largă, de forma unui ecran sau a unui şevalet magrittian; peisajul este redus la o înşiruire de volume regulate, pe lângă care trece o siluetă la fel de esențializată. Magul, la rândul lui, aşezat în fața unui şevalet şi cu spatele spre spațiul exterior, văzut pe fereastră, este surprins în momentul în care începe să picteze o nouă lucrare.

Imaginea oraşului ca *tablou în tablou*, *reflectată* prin sticla ferestrei, precum şi a jocului dintre *transparență* şi *opacitate*, realizate cu mijloacele specifice ale celor trei curente artistice de avangardă diferite constituie o altă ipostază a reprezentării metaforei ferestrei şi a peisajelor urbane, în arta plastică de avangardă.

Giorgio de Chirico a oferit însă o viziune și mai spectaculară asupra orașului; depășind limitele imaginației, pictorul italian a făcut loc spațiului urban exterior în spațiul intim al unei locuințe, realizând o reprezentare inedită a orașului, de *casă în casă*, în tabloul *La casa en la casa* (*Casa în casă*, il. 224), pictat în anul 1924, transpunând astfel spațiile sale exterioare metafizice în spațiul la fel de misterios al unei camere. La o primă lectură a tabloului, s-ar putea crede că este vorba despre o singură clădire, redată în prima încăpere, iar casa din cea de-a doua încăpere să fie reflectarea în oglindă a fațadei nevăzute a aceleiași clădiri; la o analiză mai atentă, în spațiul delimitat de fanta din perete, care ține loc de fereastră, se află o altă casă, pardoseala și statuia fiind cu totul diferite față de cele din prim-plan. Reprezentarea unor case, desenate cu multe detalii constructive, înconjurate de vegetație sau de statui, într-un spațiu interior, cu elemente de intimitate, cum ar fi covorul, dezvăluie o dispoziție ludică nemăsurată a pictorului, care înălța case de păpuși în interiorul locuinței sale. Cele două case redate în tablou ar putea simboliza, în terminologia lui Gaston Bachelard, *casa onirică*, ce reprezintă „o imagine care, în amintire și în vise, devine o forță de ocrotire”[692]; în viziunea filozofului francez, „onirismul casei are nevoie de o *casă mică în casa cea mare* pentru ca noi să regăsim liniștea cea dintâi a unei vieți fără probleme”[693]. Jocul subtil al ferestrelor (cu obloanele închise, cu obloanele deschise dar cu geamul închis, cu obloanele deschise și cu geamul deschis, fereastra oarbă, doar trasată pe fațadă), al ușilor (ușa camerei este închisă, dar ușa de la balconul casei din planul secund este semi-închisă) și al balcoanelor (casa mai mare, din primul plan, are un balcon mare, tip terasă, în timp ce casa din planul secund are un balcon tradițional, cu grilaj) confirmă, o dată în plus, apetența pictorului pentru detaliile sugestive, care concurau la atmosfera atât de particulară a tablourilor sale. Complexitatea unghiurilor de vedere este remarcabilă în această lucrare, ca și semnificațiile lor metaforice; privitorul, care se uită, din exterior, prin *fereastra* întruchipată de rama tabloului, într-o locuință, vede o casă, înconjurată de vegetație, iar în depărtare, în planul secund, *printr-o altă fereastră*, marcată de fanta din perete, vede altă casă, cu alt aspect, plasată într-o altă ambianță, ca și cum întregul oraș s-ar fi retras în intimitatea unui cămin.

Motivul *casei în casă* este reluat de René Magritte în tabloul *Eloge de la dialectique* (*Elogiu dialecticii*, il. 225), realizat în anul 1937, unde accentul cade mai ales pe jocul ferestrelor și al *grilelor*, care structurează întreaga lucrare; printr-o fereastră care se deschide în interior, se vede fațada unei alte case, cu două șiruri de ferestre acoperite aproape în întregime cu perdele, care creează misterul descris de Charles Baudelaire în poemul *Ferestrele*. Jocul

regulat al celor cinci ferestre opace şi al uşii închise, structurat pe o succesiune de *grile* verticale şi orizontale, este întrerupt doar de mica fereastră rotundă de pe acoperiş, la fel de opacă însă.

O altă ambiguitate a perspectivelor se constată în tabloul lui Paul Delvaux, *La fenêtre* (*Fereastra*, il. 226), realizat în anul 1936, unde spațiul exterior se confundă cu cel interior, ca şi în tabloul precedent; personajul feminin invită privitorul să admire colinele înverzite şi căsuța înconjurată de copaci, care se află, de fapt în spațiul interior al unei locuințe, privit pe fereastră, din exterior, pentru că fațada clădirii, cu grilajul ferestrei, este redată în prim-plan; tânăra, care se află *înăuntru*, cu spatele spre spectator, priveşte spre interiorul camerei, care are şi pardoseala desenată cu meticulozitate, cameră care este reprezentată ca un peisaj din natură, un spațiu colinar deschis; chiar şi modul de deschidere al ferestrei este înşelător, pentru că ea nu se deschide spre exterior, ci spre interior. În această lucrare, jocul subtil al *grilelor* orizontale şi verticale, rama ferestrei, grilajul acesteia, dar şi cărămizile care o înconjoară, ca un chenar, care poate fi asimilat şi unei rame de tablou, pare a fi o exemplificare a teoriei lui Rosalind Krauss, care afirma rolul *grilei* de a izola spațiul estetic al operei de artă.

În toate exemplele de până acum s-a analizat imaginea oraşului aşa cum se vede pe fereastră, din interior spre exterior; tabloul lui Giorgio de Chirico, alături de ultimul exemplu din René Magritte, ca şi lucrarea lui Paul Delvaux, care au transformat perspectivele şi le-au combină într-un mod neaşteptat, oferă premisa de a trece la un alt unghi de abordare, de a analiza din exteriorul peisajului urban semnificațiile ferestrei.

Dacă ar trebui definită *fereastra* în limbaj suprarealist, aceasta s-ar putea numi „idee fixă", unul dintre cele „şase elemente", „elogiul dialecticii" sau chiar „ochelari de apropiere", după cum şi-a intitulat René Magritte lucrările în care a reprezentat fereastra.

În tabloul *Ideea fixă* (il. 227, detaliu), realizat în anul 1928, cele două şiruri de ferestre identice sugerează, în mod admirabil, prin repetitivitate şi prin misterul pe care îl ascund, în spatele perdelelor, obstinația unei „idei fixe"; micile diferențe dintre gradul de deschidere al draperiilor de la ferestrele din registrul superior nu schimbă aspectul rigid şi monoton al reprezentării unei „idei fixe".

Includerea ferestrei printre cele şase elemente preferate de artist demonstra atenția pe care o acorda pictorului acestei metafore plastice; în tabloul *Cele şase elemente* (il. 228), realizat în anul 1929, cele şase elemente constituiau, desigur, nişte ficțiuni care incitau imaginația artistului: focul, femeia, pădurea, fațada, cu şirurile de ferestre, cerul, alături de o plăsmuire, fără un corespondent real; acestea nu aveau nicio legătură cu cele patru elemente

esențiale (pământul, apa, focul şi aerul), ci reprezentau, probabil, subiectele care îl inspirau cel mai mult. Divizarea tabloului în şase casete cu forme diferite, cu rame perfect conturate, era un procedeu descoperit de artist cu un an în urmă şi utilizat cu destulă consecvență până prin anul 1930. De altfel, într-o lucrare realizată în anul 1928, *Le masque vide* (*Masca goală*), Magritte scria, în interiorul fiecărei casete ceea ce avea să reprezinte în tablouri ulterioare: cer, corp omenesc, (o pădure), draperie, fațadă de casă.

Predilecția pictorului belgian pentru ferestrele închise, cu perdelele trase, sporeşte ermetismul lucrărilor sale; misterul din spatele geamului se revarsă asupra întregului tablou şi deschide numeroase căi de interpretare a acestuia, aşa cum afirma şi Charles Baudelaire în poemul citat: „Cel ce priveşte din afară printr-o fereastră deschisă niciodată nu vede atâtea ca acela ce priveşte o fereastră închisă”[694].

Ca o trăsătură generală a tablourilor care redau peisajul citadin văzut prin „rama” ferestrei, se poate constata că majoritatea, cu excepția *ferestrelor* lui Robert Delaunay, sunt opere de maturitate, în creația artiştilor respectivi; chiar şi Robert Delaunay a inventat orfismul, prin *ferestrele* sale, abia după ce încheiase seria de turnuri Eiffel şi tablourile reprezentând Parisul; cu alte cuvinte, motivul *ferestrei*, cu toate semnificațiile pe care le implica, nu era un subiect lesne de abordat, chiar şi de îndrăznești artişti avangardişti, fără o experiență prealabilă.

În opera plastică a artiştilor români de avangardă metafora fenestrală nu este des întâlnită, unii pictori, precum Marcel Iancu, M.H. Maxy şi chiar H. Mattis-Teutsch ignorând-o aproape complet.

O excepție notabilă este Victor Brauner, care pictează ferestre negre încă din primele sale tablouri (*Muncitoare*, 1923, il. 126). În tablourile sale citadine, ferestrele, văzute aproape întotdeauna din exterior, sunt opace, ferecate cu obloane grele din lemn sau pe jumătate zidite, sunt ferestre cu geamuri sparte sau ferestre negre, oarbe; în pictura sa citadină *privirea* nu pătrunde, în spațiul interior, prin fereastră. Doar în cele două tablouri realizate în anul 1934, *Conspirație* (il. 190) şi *Prestigiul aerului* (il. 191), cineva *dinăuntru* priveşte *în afară*; în prima lucrare, la adăpostul pereților „de carton [...], tăiați de o fereastră / dreptunghiulară”[695], cele trei personaje malefice care o chinuie pe Fecioară sunt disimulate de întunericul camerei, iar draperia verde, ridicată pe jumătate, constituie încă un „filtru”, care împiedică privirea să pătrundă în interior. Nici în tabloul *Prestigiul aerului* privirea spectatorului nu poate pătrunde în interior, din cauza fondului întunecat al ferestrei; ceea ce străbate dinăuntru este unicornul, aşezat pe pervaz, pe un postament.

În tabloul *La maison hantée* (*Casa bântuită*, il. 200), realizat în anul 1947, lucrare autobiografică, precum şi *Ultratablou biosensibil*, deja analizat, se disting două case, de tipologii diferite: o locuință modernă, construită pe două nivele, cu şase ferestre opace, negre, pe frontispiciul căreia stă scris „MAISON HANTÉE" şi o casă tradițională din lemn, cu un sigur nivel, cu trei ferestre ferecate cu obloane din lemn, *culcată pe pământ*, care susține, de fapt, clădirea modernă; căsuța din lemn ar putea fi casa primei copilării, iar cealaltă, casa din Bucureşti, „casa bântuită", unde tatăl său ținea şedințe de spiritism, spre spaima adolescentului sensibil. În acest tablou se poate decripta întreaga simbolistică a ferestrei din opera artistului. Ca o primă observație, se remarcă imposibilitatea comunicării dintre spațiul *interior* cu cel *exterior*, ferestrele fiind, aşa cum s-a constatat, închise, ferecate, negre, opace, oarbe etc. O altă observație care se impune: dintre cele două tipuri de ferestre, cele cu obloane de lemn sunt mai puțin înspăimântătoare şi mai puțin primejdioase decât ferestrele negre, dar au şi o recurență mai mică; astfel, dintre tablourile analizate, numai în lucrarea *Fără titlu* (il. 189), realizat în anul 1934, ferestrele „Casei de sănătate" sunt închise cu obloane de lemn; în alte câteva tablouri, realizate în anul 1937, precum *Oraşul care visează* (il. 192), *Trimisul* (il. 193) şi *Nebunie nebună* (il. 196), alături de *Casa bântuită*, ferestrele opace, negre coexistă cu acelea ferecate cu obloane din lemn, în timp ce, în toate celelalte tablouri analizate, ferestrele sunt negre, „bântuite".

O altă perspectivă interesantă asupra ferestrei, de data aceasta abordată din *interior* spre *exterior* este redată de Corneliu Michăilescu în tablourile sale din atelier (il. 176-177). În acestea, dincolo de savanta punere în scenă, semnalată la timpul respectiv, de jocul de suprafețe rectangulare, orizontale şi verticale, nici aici nu există comunicare între spațiul interior, *claustrofob*, al atelierului şi spațiul exterior, pentru că, pe fereastră, în ambele tablouri, nu se vede altceva decât întunericul. Şi aici *grila,* redată explicit în tabloul din anul 1930, izolează complet spațiul estetic al operei de artă.

Perspectiva asupra peisajului citadin, privit din interior, pe fereastră, din tablourile lui Hans Eder (il. 169-170), prin multiple *filtre*, borcane, fructe, plante, statuete, perdele etc., îl metamorfozează într-un peisaj ireal, static, devenit, la rândul lui, o „natură moartă".

În lucrările lui Arthur Segal metafora fenestrală are mai multe conotații, în funcție de perioada în care au fost realizate. În tabloul *Femeie citind* (il. 137), de pildă, din anul 1920, peisajul urban este perceput cu claritate de privitor, prin fereastra larg deschisă din colțul din stânga sus al tabloului; personajul feminin îl ignoră însă, fiind aşezat cu spatele la fereastră. Într-o serie de tablouri realizate în anii '30, după ce depăşise epoca stilului său

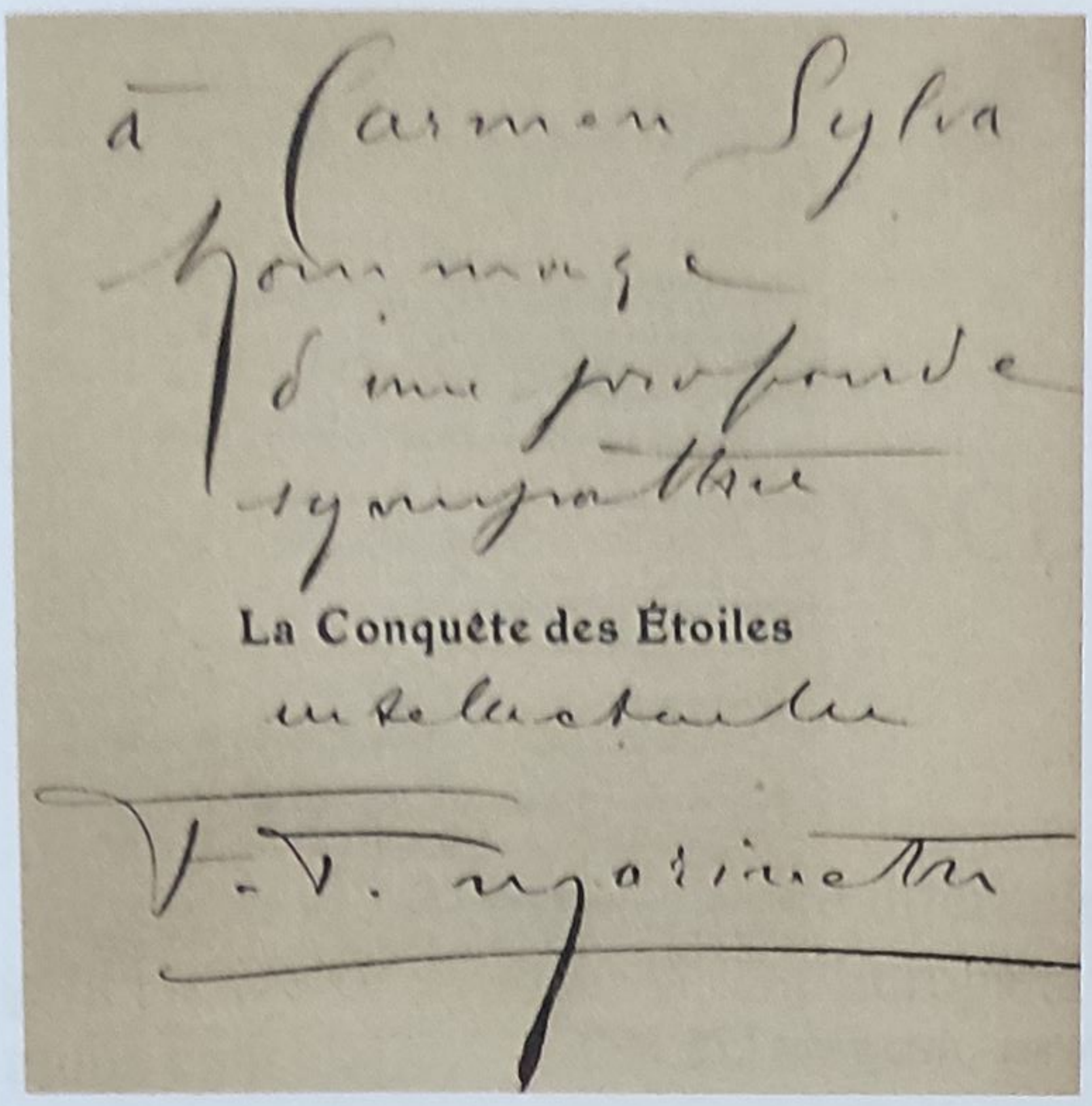
original, care l-a particularizat, Arthur Segal redă câteva scene urbane, privite *din interior*, pe fereastră, redând forma acesteia în mai multe maniere, deşi lucrările sunt realizate în aceeaşi perioadă.

Astfel, în tabloul *Blick aus dem Fenster* (*Vedere pe fereastră*, il. 229), din anul 1930, alternanța contrastelor este perfectă; cromatica veselă a peisajului urban văzut pe fereastră contrastează cu ferestrele imobilelor, ferecate sub obloane grele, în timp ce geamul ferestrei larg deschise, pe care se răsfrâng culorile vii ale clădirilor din exterior, contrastează cu sobrietatea interiorului, unde predomină negrul. Absența personajelor, atât din spațiul interior, în care se distinge un fotoliu gol, dar şi din spațiu exterior este anulată de creanga verde, care apare într-un colț al ferestrei, un simbol al vieții şi al înnoirii. În lucrarea *Blick aus dem Fenster in Déjà, Spanien* (*Vedere pe fereastră în Déjà, Spania*, il. 230), din anul 1933, rama ferestrei se subțiază vizibil, lărgindu-se perspectiva asupra localității spaniole, unde catedrala domină de la înălțimea unui deal, fiind înconjurată de clădiri severe, din piatră. Această abordare şi va fi preluată şi în alte lucrări, cu aceeaşi temă, pictate în Spania, în aceeaşi perioadă: fereastra, cu rame înguste, metalice, care obturează cât mai puțin vederea, răsfrânge în geamul larg deschis o parte din peisajul construit exterior.

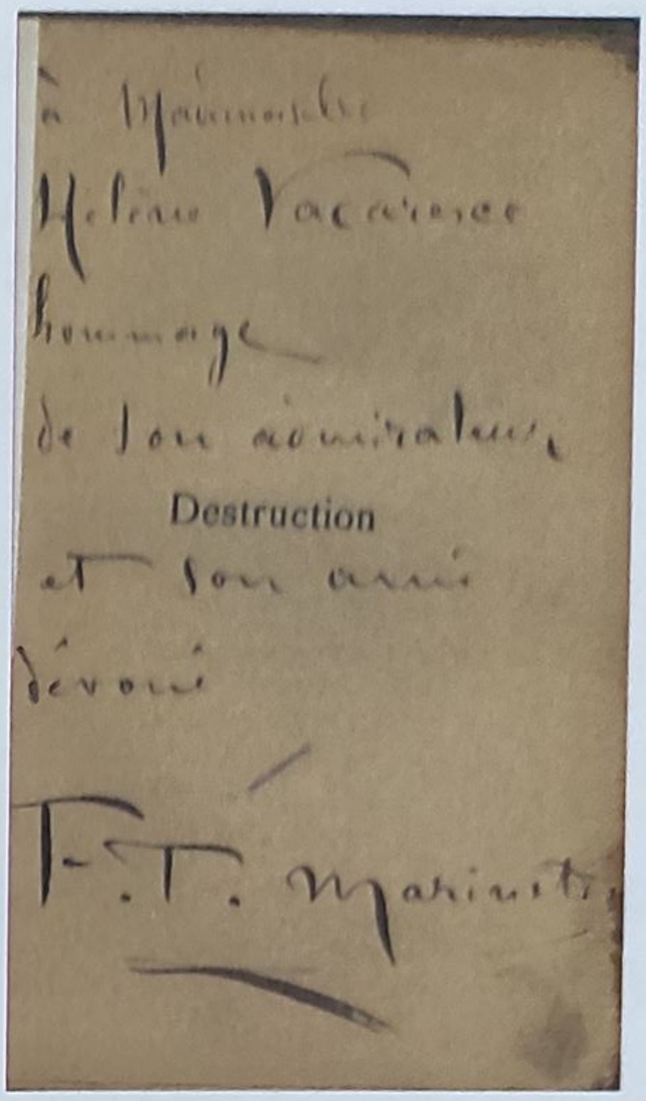
Peisajele urbane ale lui Arthur Segal văzute pe fereastră degajă multă simplitate şi stăpânire de sine; fereastra, formată dintr-un canat, cu rame subțiri, mereu aceeaşi, este larg deschisă şi niciun alt „filtru" nu se interpune între privirea spectatorului şi peisajul exterior; acest peisaj pătrunde în spațiul intim al camerei, prin răsfrângerea lui în geam, şi generează o stare de spirit deosebită, aşa cum scria, într-un poem, Tristan Tzara: „au văzut ferestre deschizându-se în sufletele lor"[696].

În fine, într-un ultim exemplu pe care îl invocăm în acest capitol, din lirica lui Gherasim Luca, unde poetul îşi mărturiseşte apartenența sa necondiționată la viața citadină, la oraşul privit pe fereastră, pe care îl consideră drept unica lui sursă de inspirație: „Acum, când stau la fereastră, cu părul repede, cu nările pline de automobile şi de zgomote / cu ochii înalți deasupra oraşului până departe la coşurile aprinse ale fabricilor / o mare ruşine mă cuprinde când mă gândesc la toate poemele mele scrise fără niciun rost"[697].

Din exemplele expuse, atât în capitolul dedicat *balconului*, cât şi în acela dedicat *ferestrei,* dar şi din alte lucrări, poetice sau picturale, analizate pe parcursul acestei lucrări, a fost demonstrată importanța pe care au acordat-o artiştii de avangardă acestor două motive, dar şi ingeniozitatea debordantă prin care aceştia au preluat şi au transformat cele două simboluri ale artei şi ale poeziei tradiționale, îmbogățind, în mod implicit, imaginea oraşului cu noi trăsături, pline de semnificații.

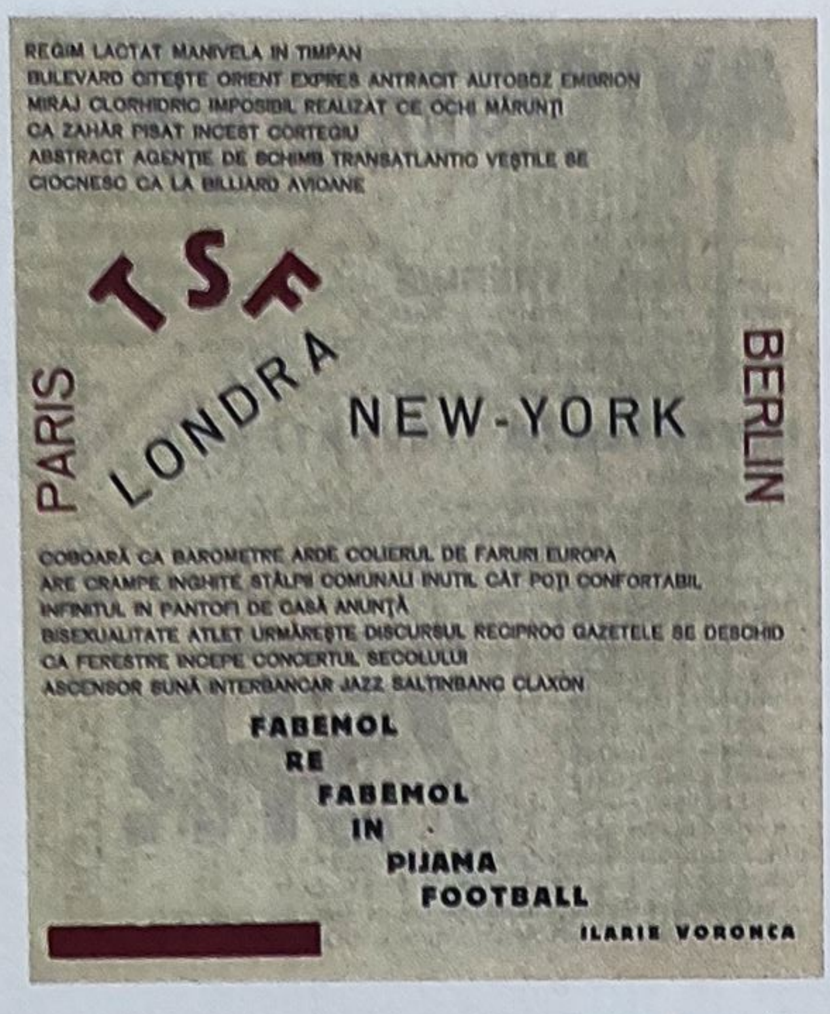


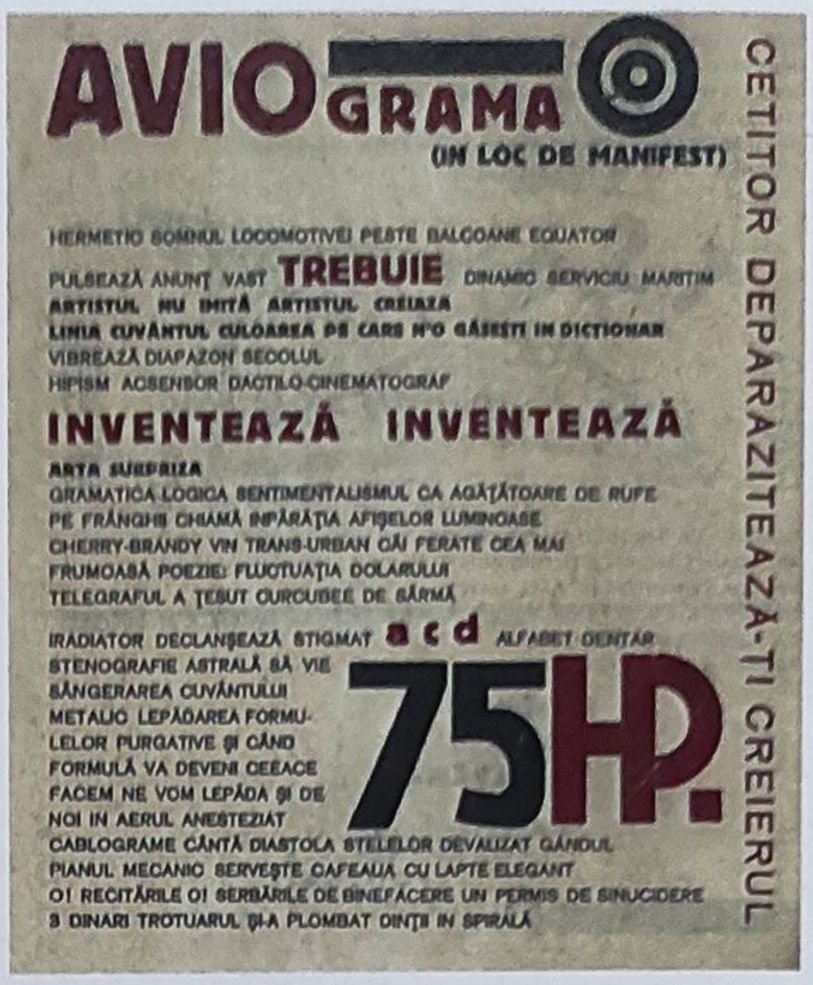
97. F. T. Marinetti - *Autograf dedicat Reginei Carmen Sylva* (1902)



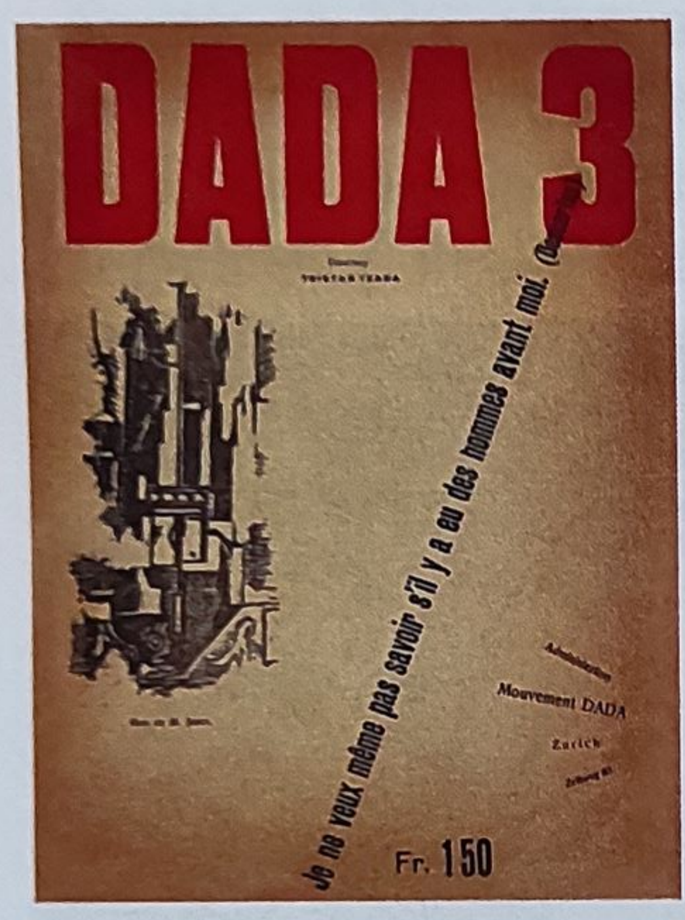
97. F. T. Marinetti - *Autograf dedicat Elenei Văcărescu* (1904)

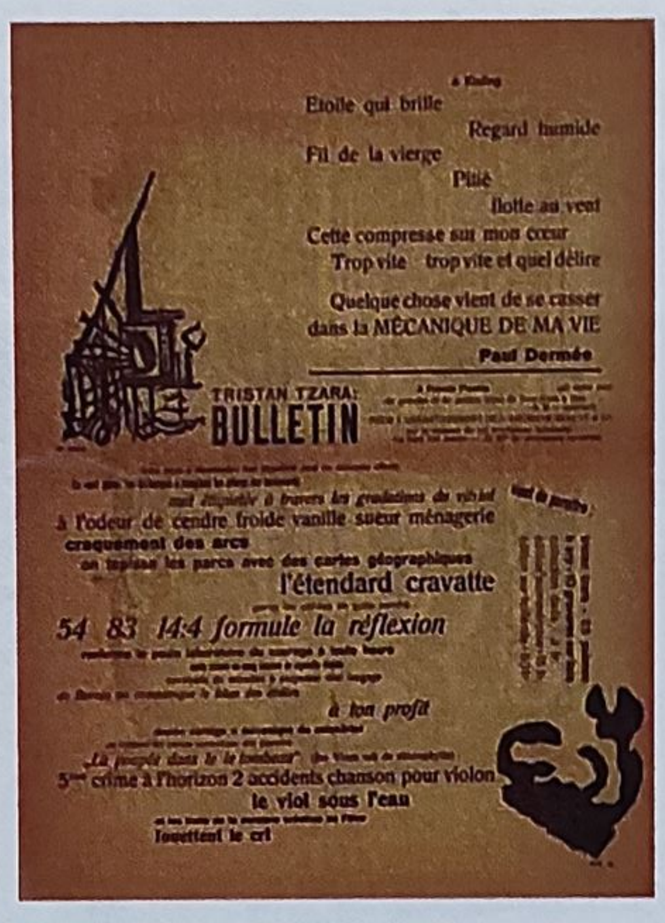
99. Félix Vallotton - *Aversa* (1899)





100. Ilarie Voronca - *Aviograma* („75, HP")





101. Revista DADA 3

102. Revista DADA n. 7

103. Lăptăria „La Enache Dinu"

XXX

CONCLUZII

În finalul incursiunii printre diferitele reprezentări ale oraşului în poezia şi în pictura de avangardă, din Europa şi din România, se pot configura mai multe concluzii.

În primul rând, este aproape imposibil de realizat o delimitare fermă între curentele europene de avangardă şi, cu atât mai mult, nu se poate realiza o decantare a diferitelor influenţe europene din avangarda românească; astfel, circulaţia intensă în străinătate, multiplele contacte între artişti, expoziţiile internaţionale, efervescenţa de idei din epocă au condus la o întrepătrundere şi o influenţare reciprocă, atât între mişcările de avangardă europene, cât şi între acestea şi avangarda românească, manifestată, de altfel, cu peste un deceniu mai târziu. De asemenea, realizarea unor tipologii de reprezentare a oraşului, specifice fiecărui curent de avangardă în parte, se poate face doar într-o manieră didactică, punându-se accent în mod deosebit pe elementele definitorii proprii fiecărei mişcări artistice şi nu pe interferenţele dintre acestea.

Oraşul futurist s-a caracterizat, într-o primă etapă, până în anul 1920, prin dinamism, efervescenţă şi tumult citadin, „lumina, viteza şi zgomotul" constituind elementele sale specifice; de asemenea, inventarea şi punerea în practică a simultaneismului au adâncit perspectiva de redare a spaţiului urban. Majoritatea *toposurilor* citadine, preluate ulterior de celelalte curente de avangardă, au fost introduse de futurişti, în operele lor: bulevardul, gara, periferia, tramvaiul, autobuzul şi metroul, viziunile nocturne şi viziunile aeriene asupra oraşului, precum şi imaginea „oraşului nou" sau a „oraşului utopic". Oraşul futurist a prins contur în numeroase manifeste, care au fost considerate adevărate opere literare şi a fost transpus în pictură, având drept modele explicite metropolele Milano şi Paris. În deceniul al treilea al secolului XX, futurismul a evoluat, ca majoritatea curentelor de avangardă, spre abstractizare şi spre transfigurarea *metafizică*, ce constituie o altă contribuţie italiană la cultura modernă europeană.

Oraşul *cubist* reprezentat, într-o primă fază, ca o natură statică, cu peisaje destructurate, redate adesea în culori monotone, a evoluat, de asemenea, spre

formele abstracte viu colorate din faza *orfismului*. Oraşul cubist a fost conturat în poezie şi în pictură, modele explicite fiind mai ales Parisul sau New York. O ramură importantă a cubismului s-a dezvoltat la Praga, oraş reflectat în lucrări extrem de valoroase. În deceniul al treilea al secolului XX, cubismul a evoluat spre constructivism, în spațiul sovietic şi german, cu diferite variante naționale ale acestuia.

Oraşul *expresionist* a fost redat, ca şi oraşul futurist, în numeroase ipostaze, în spațiul german sau pe teritoriul Imperiului Austro-Ungar; artiştii austrieci, poeți şi pictori, au evocat, în operele lor, mai ales oraşele calme de provincie, cărora li se opunea imaginea conflictuală şi decadentă a metropolei; artiştii germani au înfățişat, dimpotrivă, imaginea apocaliptică a metropolei, reprezentată mai ales de Berlin, ori aspectul modern al acesteia, având drept modele explicite tot Berlinul, dar şi Frankfurt. O altă modalitate de reprezentare a oraşului în arta expresionistă a constituit-o grafica, redarea peisajului urban în alb şi negru fiind adecvată viziunii artistice tranşante asupra peisajului urban. Imaginea oraşului expresionist, atât din poezie cât şi din pictură, mult diferită de frenezia urbană şi de entuziasmul latin al futurismului italian, nu reflecta, de fapt, un anume aspect citadin, văzut prin intermediul unui personaj, ca în operele futuriste, ci exprima mai ales starea emoțională a artistului față de imaginea urbană înfățişată, de cele mai multe ori stările sale de angoasă, de neliniște, chiar de spaimă sau dorința de evadare prin sinucidere; războiul a amplificat aceste stări sufleteşti, adăugând, în galeria de trăiri pe care le-a suscitat oraşul expresionist, revolta în fața discrepanțelor sociale, deznădejdea sau cruzimea. Ca şi celelalte curente de avangardă, expresionismul a evoluat spre forme abstractizate, extinzându-se pe teritoriul american, odată cu emigrarea artiştilor germani pe acest continent.

Oraşul *dadaist* a cunoscut, de asemenea, mai multe forme de redare; în spațiul german s-a detaşat *dadapolisul*, reprezentat de *metropolis*-urile prin care marile oraşe americane au pătruns în avangarda europeană; pe de altă parte, s-a reluat, de către dadaiştii berlinezi, tema expresionistă a *Grossestadt*, pe care au adaptat-o rigorilor noului curent, dar şi realității postbelice a metropolei germane, care a generat noi reprezentări ale spațiului urban, cu vădite influențe ale peisajelor metafizice italiene; pe teritoriul francez, *dadaville* a deschis calea oraşului *suprarealist*. Reprezentările dadaiste ale oraşului, mai ales cele plastice, nu aveau un model explicit, al unui oraş real, chiar dacă anumite elemente făceau trimitere la topografia unui oraş anume; iar în poezie, chiar dacă erau menționate anumite oraşe, nici un reper concret al acestora nu se regăsea

în textul poetic propriu-zis. Curentul dadaist a evoluat spre reprezentările suprarealiste ale peisajului urban.

Oraşul *suprarealist* a fost, la rândul lui, redat într-o varietate de ipostaze; oraşul *metafizic*, enigmatic, adăpostind spații misterioase, oraşul provenit din păduri sălbatice, aşezat pe malul unei ape întinse şi adânci, oraşe vag conturate, populate de umbre, manechine, păpuşi, monştri sau animale fantastice, oraşe mineralizate, pietrificate sau oraşe *organice*, oraşe *întregi*, desăvârşite. Elementele definitorii ale metropolei moderne, bulevardele, piețele, gările, periferia, trenurile, tramvaiele, introduse de futurişti cu un deceniu şi jumătate înainte, au fost reluate de artiştii suprarealişti, într-o altă manieră artistică şi cu sensuri diferite. Dintre oraşele conturate în mod explicit în poezia şi în pictura suprarealistă, se detaşează Parisul, alături de New York, care, însă, datorită trăsăturilor sale negative, de oraş „fără suflet" şi, mai ales, „fără vise", devenea, în opera suprarealiştilor, un contra-exemplu foarte detestabil de metropolă.

O altă concluzie care transpare din paginile acestei lucrări este influența covârşitoare a personalității lui Tristan Tzara şi a poeticii sale, şi, implicit a dadaismului, asupra întregii mişcări româneşti de avangardă. De la Ion Vinea, care compunea, la Bucureşti, versuri dadaiste şi care îşi implora, disperat, prietenul de la Zürich să i le publice în reviste de acolo, la noua generație de artişti de la „75 HP", care îl priveau ca pe un idol şi care îi țineau, cu multă fidelitate, partea în conflictul cu André Breton, renegând astfel un curent artistic de care se simțeau, pe de altă parte, extrem de apropiați, până la şi mai tânăra generație de avangardişti de la „unu", care îi făceau, de fiecare dată loc, în paginile revistei, toți aceştia resimțeau umbra protectoare a marelui poet de la Paris (cu două excepții notabile: Marcel Iancu, care, din considerente personale, rupsese total legătura cu prietenul din tinerețe şi gruparea algiştilor, care, mult prea tineri şi exuberanți, îl gratulau cu epitete nu tocmai flatante). Au fost subliniate, pe parcursul lucrării, multe dintre influențele poeticii lui Tristan Tzara asupra poemelor şi vocabularului citadin al scriitorilor avangardişti de la Bucureşti, indiferent de etapa carierei lor artistice.

În fine, o ultimă concluzie se referă la imaginea propriu-zisă a oraşului reflectată în poezia şi în pictura română de avangardă.

O primă trăsătură a oraşului avangardist român este aceea că el nu a fost aproape niciodată numit şi nu a avut un reper în realitatea geografică românească, cu puține excepții, enumerate la sfârşitul celui de-al treilea capitol. Se pare că şi aceasta a constituit tot o influență a dadaismului, pentru că numai în cadrul acestui curent referințele la oraşe reale erau absente sau, atunci când apăreau, erau absurde.

Orașul avangardist român nu a ocolit temele citadine introduse și repetate de futuriști, în diferitele etape ale acestui curent, dar le-a transpus în poezie, în limbajul dadaist, unde elemente utilizate aparent la întâmplare creau noi imagini poetice, inedite și șocante; în operele plastice, influența culorii futuriste s-a contopit cu formele expresioniste și cu rigoarea constructivistă; astfel, bulevardele largi, feeric luminate, zgomotoase și aglomerate, panourile publicitare stridente, automobilele Ford, tramvaiul „14", cinematografele, sălile de dans, spectacole de circ, varieté-ul, Târgul Moșilor (variante autohtone ale cazinoului și ale Lunei-Park), T. S. F.-ul sau T. F. F.-ul, telefonul, radioul, mașina de scris și creionul mecanic, alături de gazul metan, cimentul și azbestul au constituit tot atâtea elemente din care s-a compus civilizația citadină în poezia și în plastica de avangardă românească; adesea, în paginile revistelor citate, „instantanee" sau „construcții" grafice întăreau imaginile urbane transpuse în versuri. Considerate, pe bună dreptate, o contribuție importantă adusă de avangarda română la mișcarea larg europeană, cele două *pictopoezii* publicate în revista „75 HP", niște *iconuri* profund originale, unde cuvântul era *pictat* în tablou și nu adăugat, ca într-un colaj, și unde fuziunea dintre cuvânt și imagine era perfectă, constituiau, ele-însele, niște microuniversuri citadine moderne, rămase, din păcate singulare, pentru că intenția celor doi artiști de a publica un întreg volum de *pictopoezii* a rămas doar un proiect.

Până la instalarea definitivă a suprarealismului în avangarda română, orașul a fost redat în tehnica cinematografică a *raccourci*-ului, în varianta lui robotizată, mecanicizată, în reacții chimice, de „distilări" în laborator, sub aspectul său mineral sau organic, în strânsă legătură cu anatomia corpului omenesc, fiind astfel conturate noi viziuni urbane: metropola dinamică, zgomotoasă, feeric luminată sau orașul industrial, orașul butaforic sau orașul mecanicist, orașul mineral sau orașul anatomic.

Orașul avangardist român cuprinde și peisajele citadine atât de speciale segaliene, surprinse în totalitatea metamorfozelor sale stilistice, de la pointilismul inițial, la cubo-futurism, expresionism și chiar suprarealism, tratate în maniera inconfundabilă a artistului de origine română.

Târgul de provincie reprezintă o altă ipostază a orașului avangardist român, afiliat mai degrabă influenței expresioniste, atât în poezie, cât și în pictură; ca și metropola, acesta era o plăsmuire artistică și nu se referea la un spațiu concret (pentru că, de pildă, B. Fundoianu atribuia aceleași trăsături caracteristice și localităților mizerabile din Herța natală, dar și când descria, mai târziu, Parisul sau Buenos-Aires).

Din analiza poeziilor și picturii de avangardă efectuată pe parcursul acestei lucrări nu se confirmă ideea generală conform căreia imaginea orașului

avangardist român a fost preponderent aceea a unui târg de provincie, datorită stadiului înapoiat de dezvoltare urbană; dimpotrivă, aceasta constituie doar o ipostază a reprezentării oraşului, abordată în manieră proprie doar în opera poetică a lui B. Fundoianu şi în primele volume de versuri ale lui Geo Bogza. În operele plastice, de la Marcel Iancu, M. H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Victor Brauner, Jules Perahim, la care se adaugă exponenţii expresionismului din Transilvania, Hans Mattis-Teutsch şi Hans Eder, este transpusă imaginea unui oraş modern, profund esenţializat, aşa cum impuneau rigorile plastice avangardiste. A fost civilizaţia citadină redată în imaginile picturale mai avansată decât cea alcătuită din cuvinte? Nici această ipoteză nu se confirmă, pentru că imaginile poetice au conturat o viziune urbană la fel de modernă, îmbogăţind limba cu noi cuvinte ce denumeau noi realităţi citadine şi cu noi procedee literare, în consonanţă cu celelalte mişcări de avangardă europene; în unele poeme, de mari dimensiuni, ale lui Ilarie Voronca, de pildă, Oraşul a devenit chiar un personaj principal, la care erau elogiate aspecte care ţineau de o cultură citadină evoluată, precum librăriile şi tipografia.

Este drept că, uneori, metropola din poezia de avangardă română a fost asimilată Parisului şi nu Bucureştiului, foarte rar numit şi reprezentat, atât în versuri, cât şi în pictură; dar, chiar şi atunci, de multe ori, reminiscenţe ale peisajului citadin autohton se insinuează, cu multă perseverenţă.

Un aspect al oraşului sau, de ce nu, al metropolei avangardiste române, nesemnalat în paginile lucrării, asupra căruia se impun câteva lămuriri, se referă la personaje pitoreşti, surprinse mai ales în lucrări plastice, puţin numeroase la număr, realizate în ultima parte a deceniului al patrulea, atunci când suprarealismul se instalase atât în literatură, cât şi în pictură: coşari, flaşnetari, muzicanţi ambulanţi, şomeri, jucători de biliard, prostituate, care populau străzile oraşului sau spaţii interioare cu destinaţii precise şi care aduceau o culoare locală peisajului urban; aceste personaje au fost redate mai ales în tablourile lui M.H. Maxy, ele reprezentând fie o influenţă târzie a expresionismului german, fie o aplecare naturală a artistului asupra claselor de la baza societăţii, care aduceau o notă distinctivă în peisajul citadin modern, aşa cum, clădirea cea veche, sprijinită în cârje, din tabloul *Piaţa Sf. Gheorghe*, în jurul căreia se concentrează întreaga compoziţie a lucrării, reprezenta elementul cel mai pitoresc din întregul ansamblu urban.

Ipostaza *suprarealistă* a oraşului avangardist român a fost, de asemenea, bogat ilustrată, atât în poezie, cât şi în pictură. Transferarea din peisajul urban exterior în ambianţa enigmatică şi plină de vrajă a spaţiilor interioare, camere de locuit sau atelierele pictorilor, a constituit una dintre primele trăsături ale oraşului suprarealist român. Oraşul mineral, oraşul vegetal, oraşul-clepsidră,

orașul identificat cu trupul iubitei, imagini ale peisajului citadin frecvente în arta suprarealistă europeană, au fost reprezentate și în lirica ori plastica de avangardă românească; de asemenea, imaginea suprarealistă a orașului înconjurat de pădure, s-a regăsit, în ipostaze originale, la fel de tulburătoare și în lirica și în pictura suprarealistă română; *orașului-fantomă* și *orașului fără nume* din poezia suprarealistă română, îi corespund *orașul mediumnic* și *orașul straniu*, populat de manechine, păpuși, animale fantastice ori monștri înspăimântători, din pictura suprarealistă română.

Dintre artiștii de avangardă români doi sunt aceia care au transpus tema orașului de-a lungul întregii lor activități, în toate modalitățile artistice abordate de aceștia, dadaism, constructivism ori suprarealism: Ilarie Voronca și Victor Brauner. În avangarda română ei au fost aceia care au însuflețit și au înălțat, de atâtea ori, elogiul citadinismului, primul în poezie, celălalt în pictură. Credem că studierea operei lor în ansamblu, a creației românești și a celei realizate în Franța, după părăsirea definitivă a țării, chiar și numai sub aspectul reflectării spațiului urban, a fost benefică atât pentru tema noastră, cât și pentru conturarea unei imagini reale a propriei lor evoluții artistice.

Ilarie Voronca, un rafinat poet avangardist al Orașului, a surprins, de-a lungul întregii sale cariere, aspecte urbane caracteristice, pe care le-a transpus, aproape în fiecare volum al său, în imagini și modalități artistice impresionante; de la urbea natală, Brăila, zugrăvită, fără să o numească, încă din volumul de debut, la orașul modern, fără rapeluri concrete, transfigurat în poetica dadaistă și constructivistă, la imnurile de admirație închinate Parisului, până la imaginea halucinantă și enigmatică a orașului său suprarealist, pe care l-a iubit la fel de mult și căruia i-a fost extrem de devotat.

O bună parte din itinerariul său citadin l-a parcurs alături de Victor Brauner, care i-a ilustrat unele volume, alături de care a publicat revista „75 HP", un model de referință al scriiturii avangardiste din întreaga mișcare europeană de avangardă, amândoi inventatori ai *pictopoeziei*, care nu își pierduseră, nici la sfârșitul deceniului al treilea al secolului XX, entuziasmul de a publica un întreg volum de *pictopoezii*. Un împătimit al vieții citadine, Victor Brauner a redat, la rândul său, multe aspecte ale orașului, în modalități artistice diferite, cubiste, constructiviste, suprarealiste și *picto-poetice*. Au fost evidențiate, în repetate rânduri, trăsăturile orașului braunian; de la primele reprezentări ale peisajului urban, atinse de influența cubistă, la desenele constructiviste publicate în revistele la care a colaborat, cu mult atașament și entuziasm, la peisajele selenare, halucinante ale orașelor sale suprarealiste, decor al unor întâmplări înspăimântătoare sau purtătoare de aducere-aminte a spațiului vrăjit al copilăriei; ultima ipostază a orașului braunian, aceea a identificării peisajului

citadin cu trupul unui bărbat, este, de asemenea, bogată în semnificații: omul modern, un produs al civilizației citadine, poartă, de-a lungul întregii sale evoluții, impregnate în toată ființa sa, însemnele acestei civilizații, fiind totodată sclavul acesteia. Un fapt mai puțin remarcat şi, tocmai de aceea, trebuie subliniat încă o dată, este *absența* pădurii şi a mării (chiar a apei, cu o singură excepție, semnalată în lucrare) din peisajele citadine ale lui Victor Brauner, din oricare dintre perioadele sale de creație (chiar şi atunci când pictorul a redat Balcicul, în tablouri de tinerețe, el a ignorat marea şi nu a cuprins-o pe pânză). Absența pădurii şi a mării din tablourile citadine brauniene, două elemente aproape obligatorii în redarea suprarealistă a oraşului, a constituit o altă trăsătură de originalitate, de nesupunere la „rețetele" prestabilite şi de urmărire consecventă a propriului instinct artistic, printre pictorii suprarealişti europeni.

În încercarea noastră de a studia în ansamblu creația artiştilor români de avangardă, care au ales, la un moment dat, să părăsească definitiv țara natală, uneori fără să se mai întoarcă niciodată, ca în cazul lui B. Fundoianu, alteori chiar să se dezică de ea, am dorit, pe de-o parte, să dăm măsura completă a acestor personalități, să nu alterăm imaginea, altfel trunchiată, a dimensiunii citadine din opera lor şi, pe de altă parte, să recuperăm aspecte mai puțin cunoscute ale creației acestora. Prezența lui Arthur Segal s-a făcut din aceleaşi considerente; deşi plecat timpuriu din țară, el a participat la numeroase expoziții alături de colegii rămaşi acasă, inclusiv la expoziții avangardiste; ne-am apropiat de pictura sa citadină inconfundabilă, aşa cum am făcut-o în cazul tuturor lucrărilor prezentate, cu mijloacele literare pe care le avem la îndemână, fără pretenția de a ne fi substituit istoricilor de artă. Credem însă că între poezia şi pictura de avangardă a fost o reală afinitate şi o legătură intimă, pe care sperăm că am ilustrat-o destul de convingător în cazul reflectării spațiului urban.

Dacă s-ar putea surprinde, într-o singură imagine, oraşul avangardist român, el s-ar înălța, suplu şi armonios, pe doi piloni uriaşi, reprezentați de Ilarie Voronca şi de Victor Brauner, sub imensa cupolă, transparentă şi genială, a lui Tristan Tzara; în interiorul acestuia, alți artişti de mare talent ar adăuga construcțiile lor, în consonanță cu rigorile avangardiste: mentorii Marcel Iancu, Ion Vinea şi Arthur Segal, mai tinerii Stephan Roll, M.H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Claude Sernet, veşnic neadaptatul B. Fundoianu, alături de ramura transilvăneană reprezentată de Hans Mattis-Teutsch şi Hans Eder, de şi mai tinerii Geo Bogza, Gellu Naum, Gherasim Luca, Jules Perahim, alături de mulți alții, neamintiți aici, care ar lucra la consolidarea acestei construcții cu mijloacele artistice ale prozei, reportajului, fotografiei, la fel de relevante în mişcarea română de avangardă.

NOTE

1. Ioana Vlasiu, *Modernitățile picturii românești interbelice* în Erwin Kessler et alii, *Culorile avangardei. Arta în România 1910-1950*, Bucureşti, Institutul Cultural Român, 2007, p. 40.
2. Vezi antologia alcătuită de George Stoica, *Oraşul-furnicar. Oraşul în lirica românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.
3. Ion Vinea, *Noua expoziție a lui Marcel Iancu*, în *Opere*, vol. V, Bucureşti, Academia Română, Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „George Călinescu", 2003, p.398.
4. Ion Vinea, *Modernism şi tradiție*, ibidem, p. 409.
5. Ion Vinea, *Cetate moartă*, în „Simbolul" nr. 1 din 25 octombrie 1912, p. 15.
6. Ion Vinea, *Sonet*, în *Opere*, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, p. 277.
7. Ion Pop, *Avangarda în literatura română,* Bucureşti, Editura Atlas, 2000, p.37.
8. S. Samyro, *Cântec* în „Simbolul" nr. 2 din 15 noiembrie 1912, p. 23.
9. Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, p. 366.
10. Tristan Tzara, *Primele poeme*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, p. 122.
11. Revista „Simbolul" nr. 3 din 1 decembrie 1912, p. 48..
12. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 887.
13. Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, ed. cit., p. 369.
14. Tristan Tzara, *Înserează*, în *Primele poeme*, Bucureşti, Editura Unu, 1934, p. 20.
15. Henri Béhar, *Notes* în Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*, Tome I, Paris, Flammarion, 1975, p. 676 (trad. n.).
16. Şerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 196.
17. Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, ed. cit., p. 368.
18. Tristan Tzara, *Primele poeme*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, p. 121.
19. Serge Fauchereau, *Dada exista înainte de Dada* în Tristan Tzara, *Douăzeci şi cinci de poeme*, Bucureşti, Editura Vinea, 1998, p.88.
20. Tristan Tzara, *Faites vos jeux*, roman neterminat, publicat în cinci foiletoane în revista „Les Feuilles libres", serie nouă, nr. 31 (din martie-aprilie 1923) – 36 (martie-iunie 1936). Fragment preluat din Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*, Tome I, ed. cit., p. 275 (trad. n.).
21. Ibidem (trad. n.)
22. Ion Vinea, *Din umbră*, 1913 în *Opere*, vol. I, Bucureşti, ed. cit., p. 365.

23. Ion Vinea, *Părăsire*, în „Noua revistă română", An XV, 16 martie 1914, p. 235; republicată în volumul *Ora fântânilor* (1964) cu titlul *Chemare*.
24. Ibidem.
25. Ion Vinea, *Cântec de noapte*, în „Seara", An IV, nr.1639 din 11 august 1914.
26. Şerban Cioculescu, op. cit., p. 25.
27. Ion Vinea, *Oră unică de singurătate*, 1917, în *Opere*, vol. I, Bucureşti, ed. cit., p. 332.
28. Ion Vinea, *Să aşezăm seara*, 1917, ibidem, p. 330.
29. Ion Vinea, *Nocturnă* , 1917-1918, ibidem, p. 149.
30. Ion Vinea, *Rădăcini lunare*, 1916 în *Opere*, vol. I, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 468.
31. Ion Vinea, *Total*, 1915 în *Opere* vol. I, Bucureşti, ed. cit., p. 311.
32. Ion Vinea, *Soliloc*, în „Cronica", An I, nr. 29 din 30 august 1915, p. 569.
33. Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, p. 163.
34. Şerban Cioculescu, op. cit., p. 27.
35. Ion Vinea, *Parada plecării*, în „Cronica", An I, nr. 35 din 11 octombrie 1915, p. 684, cu titlul *Mobilizare*.
36. Ion Vinea, *Doleanțe*, în „Noua revistă română", vol XVII, nr. 9 din 24-31 mai 1915, p. 116.
37. Şerban Cioculescu, *Ion Vinea*, preluat din Ion Vinea, *Opere*, vol. I Bucureşti, ed. cit., p.506.
38. Vezi comentariile critice asupra acestei poezii în Ion Vinea, *Opere*, vol. I, Bucureşti, ed. cit., p.425-426.
39. Şerban Cioculescu, op. cit, p. 26.
40. Ion Vinea, *Cumpănă*, în Opere, vol. I, Bucureşti, ed. cit., p. 95-96.
41. Ibidem, p.96.
42. Ion Vinea, *Retragere 1917*, ibidem ,p. 288.
43. Ibidem.
44. Sergiu Sălăgean, *Ion Vinea*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1971, p. 114.
45. Tristan Tzara, *Chronique zurichoise 1915-1919*, în *Oeuvres complètes*, Tome I, ed. cit., p. 561 (trad. n.).
46. François Buot, *Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluția Dada*, Bucureşti, Editura Compania, 2003, p. 30.
47. Ibidem.
48. Tristan Tzara, *circuit total par la lune et par la couleur*, în *Oeuvres complètes*, Tome I, ed. cit., p. 191 (trad. n.).
49. Tristan Tzara, [*S-a rotit]*: „S-a rotit în jurul farului aureola păsărilor albăstrite / [...] Numai trenul îşi târăşte aburii / Ca goana animalului rănit, cu măruntaiele zdrobite" în *Primele poeme ale lui Tristan Tzara şi insurecția de la Zürich*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, p. 61.
50. Vezi poemul lui Tristan Tzara, *L'amiral cherche une maison à louer* (trad. n).
51. Ion Vinea, Scrisoare adresată lui Tristan Tzara, iulie 1916, publicată în revista „Manuscriptum", An XII, nr. 2 / 1981, p. 160.
52. Ion Vinea, *Subiect* în „Contimporanul", An V, nr. 71 din decembrie 1926, p. 6.

53. Tristan Tzara, *La première aventure céleste de M. Antipyrine* în *Oeuvres complètes*, Tome I, ed. cit., p. 84 (trad. n.).
54. Barbu Brezianu, *Brâncuşi la Praga* în „Secolul XX", nr. 9/1968, p. 176, 179.
55. Sorana-Constanţa Georgescu-Gorjan, *Constantin Brâncuşi şi avangarda internaţională* în Călin Stegerean, *Noi studii ale* avangardei, Cluj-Napoca, Editura Risoprint, 2007, p.39, 41.
56. Tristan Tzara, *Pe mine atinge-mă atinge-mă doar*, în *Douăzeci şi cinci de poeme*, ed. cit., p. 65.
57. Tristan Tzara, *Orăşel în Siberia*, ibidem, p. 73.
58. Tristan Tzara, *Gară*, ibidem, p. 75, 77.
59. Tristan Tzara, *Cinéma calendrier du coeur abstrait maisons* în *Oeuvres complètes*, Tome I, ed. cit., p. 123 (trad. n.).
60. Tristan Tzara, *Bulletin,* ibidem p. 135 (trad. n.).
61. Bex-les-bains – staţiune termală din Elveţia unde a locuit Francis Picabia, din iulie 1918 până în ianuarie 1919. În acea perioadă cei doi artişti au purtat o asiduă corespondenţă, înainte de a se cunoaşte, în ianuarie 1919.
62. Tristan Tzara, *circuit total par la lune et par la couleur*, în *Oeuvres complètes*, Tome I, ed. cit., p. 191 (trad. n.).
63. Tristan Tzara, *Bulletin*, ibidem, p. 135 (trad. n.).
64. Otto Flake (1880-1963), scriitor care a condus, împreună cu Tristan Tzara, numărul unic al revistei „Der Zeltweg".
65. Tristan Tzara, *Maison Flake* în *Oeuvres complètes*, Tome I, ed. cit., p. 134 (trad. n.).
66. Tristan Tzara, *La Revue Dada,* ibidem, p. 225 (trad. n.)
67. Tristan Tzara, *Chanson dada*, ibidem, p. 231. Conform rigorilor, folosim traducerea consacrată a lui Taşcu Gheorghiu, în care ne-am permis să intervenim, acolo unde traducătorul s-a îndepărtat de original, introducând cuvinte străine de textul lui Tristan Tzara.
68. Tristan Tzara, *Chanson dada*, ibidem (trad. n.).
69. Tristan Tzara, *Chanson dada*, ibidem (trad. n.).
70. Ion Vinea, *„Dada"*, în „Adevărul", An XXXIII, nr. 11052 din 15 aprilie 1920, preluat din *Opere*, *Publicistica*, vol. V, Bucureşti, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Academia Română, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „George Călinescu", 2003, p. 58
71. Paul Cernat, *„Contimporanul". Istoria unei reviste de avangardă*, Bucureşti, Institutul Cultural Român, 2007, p. 12.
72. Ion Vinea, *Pentru contimporani* în „Contimporanul", An II, nr. 34 din 10 martie 1923, p. 4. Nesemnat.
73. Ion Vinea, *Pentru cetitori şi scriitori* în „Contimporanul", An II, nr. 37-38 din 7 aprilie 1923, p 4. Semnat „Vn."
74. Leonce Rosenberg, *Cubism şi empirism* în „Contimporanul", An II, nr. 39-40, din 21 aprilie 1923, p. 5.
75. F.T. Marinetti, *Alba şi Roşul. Trisinteză*, Traducere după manuscris de M. Mircea, ibidem, p. 4.
76. Paul Dermée, *Pictorul Juan Gris* în „Contimporanul", An II, nr. 42 din 10 iunie 1923, p. 3.
77. *Avantgarda rusă*, articol nesemnat ibidem.

78. Hans Huelsenbeck, *Agonie* („Scrisoare din Germania"), ibidem, p. 2.
79. F.T. Marinetti, *Sensibilitatea futuristă* (*Distrugerea Sintœxei. Imaginaţie fără şir. Cuvinte în libertate*) în „Contimporanul", An II, nr. 44 din 7 iulie 1923, p. 3. Traducere de C. Ercul. În „Contimporanul", An III, nr. 50-51 din 30 noiembrie – 30 decembrie 1924, p. 5, s-a mai publicat un fragment din acest manifest, *Cuvintele în libertate*, semnat de F. T. Marinetti.
80. Aceste manuscrise au fost publicate în ediția facsimilată Tristan Tzara, *Litanii avantdada*, Bucureşti, Muzeul Literaturii Române, 1996.
81. *Aspect sintetic al evoluției Contimporanului, a influențelor pe care le-a degajat și a operelor realizate* în „Contimporanul", An XI, nr. 100 din octombrie 1931, p. 3.
82. Vezi citatul şi nota 45.
83. Ion Vinea, *La ora când cafenelele se închid* în „Contimporanul", An II, nr. 35 din 17 martie 1923, p. 2.
84. Şerban Cioculescu, op. cit., p. 29.
85. Ovid. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, ed. cit., p. 382.
86. Publicată inițial în „Clopotul", nr. 5 din 19 noiembrie 1922, cu titlul *Constatări provinciale.*
87. Ion Vinea, *Din Almanahul Îngerilor* în „Contimporanul", An II, nr. 37-38 din 7 aprilie 1923, p. 3.
88. Ion Vinea, *Nocturnă*, poezie datată de poet fie „1917", fie „1918", publicată în „Umanitatea", An I, nr. 6, noiembrie 1920, p. 289, republicată în „Clopotul", An I, nr. 13 din 31 decembrie 1922, p. 10 şi în „România literară", An I, nr. 13 din 15 aprilie 1939, p. 7. Preluată din *Opere* Vol. I, Bucureşti, ed. cit., p.149.
89. Ion Vinea, *Vilegiatură*, poezie datată de autor „1917", publicată în „Gândirea", An I, nr. 13 din 1 noiembrie 1917, p. 233, preluată din *Opere* Vol. I, Bucureşti, ed. cit., p. 43.
90. Ion Vinea, *Nocturnă*, loc. cit.
91. Ion Vinea, *Lamento*, poezie datată de autor „1920", publicată în „Contimporanul", An II, nr. 39-40 din 21 aprilie 1923, p. 6.
92. Şerban Cioculescu, *O privire asupra poeziei noastre ermetice*, în vol. cit., p. 20.
93. Ion Vinea, *Îngerul a strigat*, poezie datată de autor „1920", publicată în „Cuget românesc", An II, nr. 4-5, aprilie-mai 1923, p. 320, preluată din *Opere*, vol. I, Bucureşti, ed. cit. p. 163.
94. Ion Petroveanu, *Studii literare*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966, p. 136.
95. Şerban Cioculescu, op. cit., p. 29.
96. În acest sens a se vedea corespondența dintre Ion Vinea şi Tristan Tzara, publicată în revista „Manuscriptum", An XII, nr. 43/1981, p. 154-166.
97. Ion Vinea, *Impas*, în *Opere*, vol. I, Bucureşti, ed. cit., p. 266.
98. Apud Ion Vinea, *Opere*, vol. I, Cluj, Editura Dacia 1971, p. 512.
99. Lucifer (Sigmund Maur), *Expoziția Marcel Iancu* în „Rampa", An VII, nr. 1560 din 7 ianuarie 1923, p. 3.

100. Ion Vinea, *Arta lui Marcel Iancu* în „Contimporanul", An II, nr. 26 din 13 ianuarie 1923, p. 4.
101. Lucifer (Sigmund Maur), art. cit.
102. Lotar, *Arta d-lui Marcel Iancu* în Aurora", An III, nr. 364 din 7 ianuarie 1923, p. 2
103. Lucifer (Sigmund Maur), art. cit.
104. Ion Vinea, art. cit.
105. Tristan Tzara, *Les saltimbanques* în *Oeuvres complètes*, Tome I, ed. cit. p. 235 (trad. n.).
106. Lucifer (Sigmund Maur), art. cit.
107. Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 142.
108. Ion Vinea, *Danțul pe frânghie. Dintr-un tablou de Marcel Iancu*, publicat în „Flacăra", An VII, nr. 37 din 15 septembrie 1922, p. 590.
109. Ibidem.
110. Ibidem.
111. Ion Vinea, *Arta lui Marcel Iancu*, loc. cit.
112. Prima poezie publicată de Ilarie Voronca în revista „Contimporanul" a fost *Plimbări bolnave*, apărută în numărul 37-38 din 7 aprilie 1923, p. 2.
113. Ilarie Voronca, *Tristeți de toamnă* în „Sburătorul literar", An I, nr. 43 din 20 octombrie 1922, p. 315.
114. Veronica Miesznik, *La madame Brauner*, ms. neautograf, The Hebrew University of Jerusalem. Centre for Research on Romanian Jewry, מיקית, Tik 4/10, p. 5.
115. Poeziile sunt preluate din volumul Ilarie Voronca, *Restrişti*, „Rahova" Arte Grafice Bucureşti, 1923.
116. Ion Pop, *Ilarie Voronca – Un poet al metamorfozelor*, Prefață la Ilarie Voronca, *Zodiac*, Bucureşti, Editura Minerva, 1992, p. 7.
117. Ernest Stadler, *Amurg* în Petre Stoica, *Poeți ai expresionismului*, Bucureşti, Editura Albatros, 1971, p. 100.
118. Georg Trakl, *Celor amuțiți*, ibidem, p. 225.
119. Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, 1981, p. 321.
120. Ilarie Voronca, *Gară de provincie* în „Sburătorul literar", An I, nr. 44 din 27 octombrie 1922, p. 340.
121. Ilarie Voronca, *Elegie* în „Năzuința", An I, nr. 7-8 din decembrie-ianuarie 1922 -1923, p. 28.
122. Ilarie Voronca, *Incantații*, Bucureşti, Editura „Cultura Națională", 1931, p. 25.
123. Perpessicius, *Mirajul planului oraşului Brăila* în „Gândirea", An I, nr. 12 din 15 octombrie 1921, p. 223.
124. Apud Ilarie Voronca, *Incantații*, Bucureşti, Editura Minerva, 1993, p. 232.
125. M. H. Maxy, *Prefață la expoziția mea* în *Catalogul* expoziției, Bucureşti, 1923, p. 1.
126. Ibidem.
127. Cf. *Catalogul expoziției*, ibidem, p. 3.
128. Cf. Michael Ilk, *M. H. Maxy.1895-1971 Der Integrale Künstler-Artist integralist*,

Catalogul expoziţiei *M. H. Maxy – Artist integralist* , deschisă la Antiquariat Günter Linke în perioada 27.09 – 24.10. 2003, Berlin, Herausgegeben von Michael Ilk, 2003, p. 25.

129. M. H. Maxy, *Berlin* (*Cetatea modernă*), publicat în „Integral", An III, nr. 12 din aprilie 1927, p. 3, în Michael Ilk, op. cit.

130. Michael Ilk, op. cit., p. 124.

131. F.T. Marinetti, *Incendiul sondei din Moreni* în „Contimporanul", An X nr. 96-98, din ianuarie 1931, p.2.

132. M. H. Maxy, *Peisaj cu sonde* în „75 HP", p. [11].

133. Cf. Michael Ilk, op. cit., p. 25.

134. Horia Igiroşanu, *Nebunia secolului... arta ultramodernă. Cazul Maxy* în „Clipa", An I, nr. 23 din 18 noiembrie 1923, p. 3.

135. Ibidem.

136. Ibidem.

137. Ion Vinea, *Pictorul Maxy la Maison d'Art*, în „Facla", An VII, nr. 47 din 24 noiembrie 1923, semnat „Aladin"; preluat din Ion Vinea, *Opere Publicistica*, vol. V, ed. cit., p. 393.

138. Horia Igiroşanu, art. cit., loc. cit.

139. Idem, *Un alt nebun: Marcel Iancu* în „Clipa", An II, nr.30 din 6 ianuarie 1924, p. 3.

140. Ion Vinea, *Noua expoziţie a lui Marcel Iancu*, în „Facla", An VII, nr. 49 din 8 decembrie 1923, semnat „I. V."; preluat din Vinea, *Opere Publicistica*, vol. V, ed. cit., p. 398.

141. Ibidem.

142. Horia Igiroşanu, *Nebunii găsesc apărători* în „Clipa", An II, nr. 34 din 3 februarie 1924, p. 3.

143. M.H. Maxy, *Contribuţiuni sumare la cunoaşterea mişcării moderne de la noi*" în „unu", An IV, nr. 33 din februarie 1931.

144. Ioana Vlasiu, *Idei constructiviste în arta românească a anilor '20: integralismul* în Alexandru Beldiman, Magda Cârneci, *Bucureşti anii 1920-1940 între avangardă şi modernism*, Bucureşti, Editura Simetria, 1994, p. 43.

145. Preluăm, ca şi în capitolul precedent, numele poetului Ştefan Roll aşa cum a fost ortografiat în fiecare text analizat.

146. Cristian-Robert Velescu, *VICTOR BRAUNER d'après DUCHAMP sau drumul pictorului către un suprarealism „bine temperat"*, Bucureşti, Editura Institutului Cultural Român, 2007, p. 9.

147. Alex. Cernat (Ilarie Voronca), *1924* în „75 HP", p. [10].

148. Cristian-Robert Velescu, op. cit., p. 16.

149. Emilia Drogoreanu, *Influenţe ale futurismului italian asupra avangardei româneşti. Sincronie şi specificitate*, Piteşti/Bucureşti, Editura Paralela 45, 2004, p. 183.

150. Ibidem, p. 186.

151. Ibidem.

152. Ibidem, p. 207.

153. Luciano Caruso, Stelio M. Martini, *Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*, Napoli, Liguori Editori, 1974 (I volume), respectiv, 1977 (Parte seconda).

154. Gino Cantarelli, *Parole in libertà* în Luciano Caruso, Stelio M. Martini, op. cit., Parte seconda, p. 161.
155. Vezi întreaga colecție a revistei „Dada" în Biblioteca digitală *The International Dada Archive* a Universității din Iowa (www.lib.iowa.edu).
156. Scrisoare adresată de Marcel Iancu lui Tristan Tzara din Zürich, la 25 august 1918, publicată în „Manuscriptum", An XII, nr. 4 (45)/1981, p. 172.
157. Enrico Prampolini, Ivo Panaggi, Vinicio Paladini, *L'Art mécanique* în Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Proclamations - Documents*, Genève, L'Age d'homme, 1973, p. 222 (trad. n.).
158. Marcel Janco, *Nova architektura* în "Pásmo", An I, n. 10, p. 3.
159. Vezi, în acest sens, Mădălina Lascu, *În loc de postfață*, în vol. *Epistolar avangardist*, București, Editura Tracus Arte, 2012, p. 316-317.
160. Krisztina Passuth, *Les avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1998, p. 80, (trad. n.).
161. Karel Teige, *Poétisme*, în Karel Teige, *Liquidation de l'art*, Paris, Editions Allia, 2009, p. 41-42, coroborat cu *Poetism*, în Eric Dluhosch, Rostislav Švácha, *Karel Teige / 1900-1951. L'enfant terrible of the Czech modernist Avant-garde*, Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 1999, p. 66-67 (trad. n.).
162. Ibidem, p. 45-51, respectiv p. 68-70 (trad. n.).
163. Ibidem, p. 46-47, respectiv 69 (trad. n.).
164. „PICTOPOEZIA realizează în sfârşit adevărata sinteză a futurismelor dadaismelor constructivismelor" (trad. n.).
165. Ion Vinea, *Svon* în „75 HP", p. [4], republicată cu titlul *Cosmopolis* în „Contimporanul", An IV, nr. 59 din mai 1925, p. 8.
166. Stephan Roll, *Evoluări* în „Integral", An I, nr. 3 din 1 mai 1925, p. 6.
167. Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, ed. cit., p.381.
168. Stephane Roll, *Metaloid* în „75 HP", p. [5].
169. Ilarie Voronca, *aaaa aa aaaaa aaaa / e eeeeee eeeee ee* în „75 HP", p. [7].
170. Ilarie Voronca, *Hidrofil*, ibidem.
171. Ion Pop, *Ilarie Voronca un poet al metamorfozelor*, Prefață la vol Ilarie Voronca, *Zodiac*, ed. cit., p. 17.
172. Alain Jouffroy, *Brauner*, Paris, Le musée de poche, 1959, p. 24 (trad. n.).
173. Karel Teige, *Poétisme* în *Liquidation de l'art*, ed. cit., p. 53-54, coroborat cu *Poetism* în Eric Dluhosch, Rostislav Švácha, *Karel Teige / 1900-1951. L'enfant terrible of the Czech modernist Avant-garde*, ed. cit. p. 71 (trad. n.).
174. Cf. Eva Forgács, *Between Culture: Hungarian Concepts of Constructivism* în Timothy O. Benson, *Central European avant-gardes: exchange and transformation, 1910-1930*, Cambridge, Massachussetts and London, England, The MIT Press, 2002, p. 159 (trad. n.).
175. Lajos Kassák, *Arta nouă în Ungaria* în „Contimporanul", An IV, nr. 59 din 28 mai 1925, p. 3-4.

176. Krisztina Passuth, op. cit., p. 223 (trad. n.).
177. Ibidem, p. 224 (trad. n.).
178. S. A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From Baltic to Balkans, ca. 1890-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 65 (trad. n.).
179. Roman Jakobson, *Ce este poezia?* în Mihai Pop, *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 700.
180. S. A. Mansbach, op. cit., p. 65 (trad. n.).
181. Ibidem, p. 68.
182. Ibidem.
183. Cf. Karel Teige, *Liquidation de l'art*, ed. cit., p. 30 (trad. n.).
184. Krisztina Passuth, op. cit., p. 224 (trad. n.).
185. Ibidem
186. Ibidem.
187. Ibidem.
188. Stephane Roll, [La *Pictopoésie*] în „75 HP", coperta a doua, în lb. franceză în original (trad. n.).
189. Marina Vanci-Perahim, *Victor Brauner en Roumanie* în Dominique Stella, *Victor Brauner 1903-1966*, catalogul expoziţiei *Victor* Brauner Galleria Credito Valtellinese, Milano, maggio-giugno 1995, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1995, p. 44 (trad. n.).
190. Ibidem.
191. Victor Brauner, Reclamă pentru Sanft & comp. (fabricile prinţului Ştirbey din Buftea) şi pentru Zimmer & comp., în „Integral", An I, nr. 3 din 1 mai 1925 şi Reclama pentru becurile Tunsgram în „Integral", An II, nr. 9 din decembrie 1926.
192. Ion Vinea, *Reclamă*, publicată în „Punct", An I, nr. 16 din 7 martie 1925, p. 2.
193. Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, ed. cit., p. 167.
194. Marina Vanci – Perahim, art. cit., loc. cit. p. 42 (trad. n.).
195. Ibidem.
196. „75 HP", coperta a patra, lb. franceză în original (trad. n.).
197. Ibidem (trad. n.).
198. Alain Jouffroy, op. cit., p. 22 (trad. n.).
199. Ilarie Voronca, *Victor Brauner* în „75 HP", p. [13].
200. Ion Vinea, *Expoziţia pictorului Victor Brauner (Sala Sindicatului Artelor)*, în „Cuvântul liber", Seria II, An I, nr. 42 din 8 noiembrie 1924, semnat I. Vn.
201. Ibidem.
202. Marina Vanci-Perahim, art. cit., op. cit., p. 44 (trad. n.).
203. Victor Brauner, *Construcţie integrală* în „Integral", An I, nr. 1 din 1 martie 1925, p. 5.
204. Victor Brauner, *Focul de la Banca de Credit* în „Integral", An I, nr. 3 din 1 mai 1925, p. 9
205. Victor Brauner, *Un burghez* în „Integral", An I, nr. 4 din 1 iunie 1925, p. 13.
206. Victor Brauner, *écrits et correspondances 1938-1948*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2005, p. 53 (trad. n.).

207. Marina Vanci-Perahim, art. cit., op. cit., p. 45 (trad. n.).
208. Tudor Vianu, *Prima expoziție internațională „Contimporanul”* în „Mişcarea literară”, An I, nr. 4 din 6 decembrie 1924, p. 6.
209. Saşa Pană, *Născut în '902*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973, p. 174.
210. Ibidem, p. 175.
211. Eugen Filotti, *Expoziția „Contimporanului”* în „Cuvântul liber”, Seria II, An I, nr. 47 din 13 decembrie 1924, p. 20, semnat E. F.
212. Ibidem.
213. Scarlat Callimachi, *„Expoziția Contimporanului”* în „Punct”, An I, nr. 4 din 13 decembrie 1924, p. 3.
214. Ibidem.
215. Oscar Walter Cisek, *Expoziția internațională a revistei „Contimporanul”* în „Gândirea”, An IV, nr. 7 din aprilie 1925, 218, 220.
216. Karel Teige, *Desen* în „Contimporanul”, An III, nr. 46 din 16 mai 1924, p. 3.
217. Karel Teige, *Peisaj cu semafor* în „Contimporanul, An IV, nr. 62 din octombrie 1925, p. 3.
218. S. A Mansbach, op. cit., p. 62 (trad. n.).
219. Jo Klek, *Compoziție* în „Contimporanul”, An V, nr. 67 din 1 iunie 1926, p. 10.
220. Tudor Vianu, art. cit, loc. cit.
221. *Catalogul Expoziției „Contimporanul”* în „Contimporanul”, An III, nr. 51-52 din decembrie 1924, coperta 2.
222. Eugen Filotti, art. cit., loc. cit.
223. Tudor Vianu, art. cit., loc. cit.
224. Tabloul se află în colecțiile Muzeului de Artă din Constanța şi a fost reprodus în volumul Corneliu Michăilescu, *Călătorie prin imposibilul cotidian*, Bucureşti, Editura ICR, 2013, p. 164.
225. Gheorghe Dinu, *Moşii à la minut* în „unu”, An V, nr. 46 din iunie 1932, p. 4.
226. Eugen Filotti, art. cit., loc. cit.
227. Oscar Walter Cisek, art. cit., loc. cit.
228. Krisztina Passuth, op. cit., p. 220 (trad. n.).
229. Ibidem, p. 215 (trad. n.).
230. Arthur Segal, *Podul* în „Integral”, An I, nr. 5 din iulie 1925, p. 8.
231. Vezi în acest sens Wulf Herzogenrath, Pavel Liška, *Arthur Segal 1875-1944*, Berlin, Argon Verlag, 1987, p. 51-51.
232. Ibidem, p. 110 (trad. n.).
233. Prima semnalare a revistei cehoslovace „Pásmo” în revista „Contimporanul” a fost în nr. 47 din septembrie 1924, p. 8, sub denumirea de „Zone” – pamflet internațional ceh”, apoi, începând din nr. 48, referințe la revistă se fac aproape în fiecare număr.
234. Karel Teige, *Baza noastră şi calea noastră*, în Karel Teige, *Liquidation de l'art*, ed. cit., p. 12 (trad. n.).
235. Ibidem, p. 13 (trad. n.).
236. Ibidem, p. 35 (trad. n.).

237. Ibidem p. 15 (trad. n.).
238. Ibidem, p. 18 (trad. n.).
239. Ibidem, p. 23 (trad. n.).
240. Ibidem, p.23-24 (trad. n.).
241. Ibidem, p. 28 (trad. n.).
242. Ibidem, p. 30 (trad. n.).
243. Stephan Roll, *Ficat alb*, în „Punct", An I, nr. 2 din 30 noiembrie 1924, p. 3.
244. Stephan Roll, *Distilări*, ibidem, nr. 3 din 6 decembrie 1924, p. 2.
245. Stephan Roll, *Domino*, ibidem, nr. 5 din 20 decembrie 1924, p. 2.
246. Stephan Roll, *Relief*, ibidem, nr. 4 din 13 decembrie 1924, p. 2.
247. Ilarie Voronca, *Cloroform*, în „Contimporanul", An III, nr. 50-51 din decembrie 1924, p. 7.
248. Ilarie Voronca, *Semnalizări I* (datată 1922), în „Punct", An I, nr. 3 din 6 decembrie 1924, p. 3.
249. Ibidem.
250. Ilarie Voronca, *Semnalizări II*, (datată 1922), ibidem, nr. 6-7 din 3 ianuarile 1925, p. 7.
251. Ibidem.
252. Stephan Roll, *Stil*, ibidem, p. 1.
253. Ilarie Voronca, *Semnalizări III*, în „Contimporanul", An IV, nr. 52 din ianuarie 1925, p. 4.
254. Vezi Victor Crăciun, *Milița Pătrașcu Statuia nefăcută*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988, p. 172.
255. Milița Pătrașcu, *Brâncuș*, în „Contimporanul", An IV, nr. 52 din ianuarie 1925, p. 2 (subl. n.).
256. Stephan Roll, *Cetate*, „Punct", An I, nr. 6-7 din 3 ianuarie 1925, p. 6.
257. Ibidem.
258. Ibdem.
259. Ibidem.
260. Ibidem.
261. Ilarie Voronca, *Pian*, în „Punct", An I, nr. 10 din 24 ianuarie 1925, p. 2.
262. Stephan Roll, *Film*, ibidem.
263. M.H. Maxy, *Desen*, în „Integral", An I, nr. 1 din 1 martie 1925, p. 8.
264. Ilarie Voronca, *Oval*, în „Punct", An I, nr. 11 din 31 ianuarie 1925, p. 1.
265. Stephan Roll, *Yost*, ibidem.
266. Ibidem.
267. Victor Brauner, *Box*, în „Integral", An I, nr. 4 din 1 iunie 1925, p. 2.
268. Corneliu Michăilescu, *Desen*, în „Integral", An II, nr. 9 din decembrie 1926 p. 9.
269. Corneliu Michăilescu, *La toaletă*, ibidem, An I, nr. 5, din iulie 1925, p. 3.
270. Stephan Roll, *Sondă*, în „Punct", An I, nr. 12 din 7 februarie 1925, p. 4.
271. Ibidem.
272. Stephan Roll, *Capital*, ibidem, nr. 13 din 14 februarie 1925, p. 2.
273. Ibidem.
274. *Epistolar avangardist*, ed.cit., p. 232 (subl. n.).

275. Ion Vinea, *Vorbe goale*, ibidem, nr. 14 din 20 februarie 1925, p. 2.
276. Ibidem, lb. franceză în original (trad. n.).
277. Ilarie Voronca, *Gramatică*, în „Punct" An I, nr. 6-7 din 3 ianuarie 1925, p. 3.
278. Ibidem.
279. Ibidem.
280. Ibidem.
281. Ibidem.
282. Ion Pop, *A scrie şi a fi Ilarie Voronca şi metamorfozele poeziei*, Bucureşti, Cartea Românească, 2007, p. 60.
283. Ilarie Voronca, *Cicatrizări* (*Poezia nouă*), în „Integral", An I, nr. 4 din 1 iunie 1925, p. 3.
284. Ilarie Voronca, *Pneu*, în „Integral", An I, nr. 1 din 1 martie 1925, p. 14.
285. Ibidem.
286. Ibidem.
287. Ilarie Voronca, *Almanah*, ibidem, nr. 3 din 1 mai 1925, p. 12.
288. Stephan Roll, *Hardmuth no 2*, în „Integral", An I, nr. 3 din 1 mai 1925, p. 12.
289. Ilarie Voronca, *Invitație la bal*, ibidem, nr. 4 din 1 iunie 1925, p. 13.
290. Ibidem.
291. Ibidem.
292. Ilarie Voronca, *Antract* în „Integral", An II, nr. 9 din decembrie 1926, p. 8.
293. Ilarie Voronca, *Antract* în „Urmuz", An I, nr. 2 din februarie 1928, p. 2.
294. Karel Teige, *Poétisme* în Karel Teige, *Liquidation de l'art*, ed. cit., p. 44 (trad. n.).
295. Stephan Roll, *ETC* în „Integral", An I, nr. 4 din 1 iunie 1925, p. 13.
296. Ibidem.
297. Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, ed. cit., p. 322.
298. M. Cosma, *Prospect* în „Integral", An I, nr. 5 din iulie 1925, p. 10.
299. Stephan Roll, *Extraordinar*, ibidem.
300. Ibidem.
301. Ibidem.
302. Stephan Roll, *Madrigal* în „Integral", An I, nr. 6-7 din octombrie 1925, p. 11.
303. Stephan Roll, *Maison d'orez*, ibidem.
304. Stephan Roll, *Parabola paratrăsnetului* risipitor în „Integral", An I, nr. 8 din noiembrie-decembrie 1925, p. 12.
305. Mihail Cosma, *Fortuna*, ibidem, p. 10.
306. Ibidem.
307. Ibidem.
308. Ibidem.
309. Mihail Cosma, *Centru* în „Integral", An I, nr. 8 din noiembrie 1925, p.12.
310. Ibidem.
311. Mihail Cosma, *Cazino* în „Integral", An III, nr. 13-14 din iunie-iulie 1927, p. 18.
312. Stephan Roll, *Variété* în „Contimporanul", An V, nr. 67 din 1 iunie 1926, p. 2.

313. Ibidem.
314. Stephan Roll, *Dansul d'été*, în „Contimporanul", An V, nr. 68 din iulie 1926, p. 4.
315. Ibidem.
316. George Dinu, *Rondul II de noapte* în „Contimporanul", An V, nr. 69 din octombrie 1926, p. 9.
317. Ibidem.
318. Ibidem.
319. Ibidem.
320. Ilarie Voronca, *Pe marginea unui festin*, în „Integral", An III, nr. 10 din ianuarie 1927, p. 4.
321. Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, ed.. cit., p. 156.
322. Mihail Cosma, *Scrisoare deschisă* în „Integral", An II, nr. 9 din decembrie 1926, p. 4.
323. Mihail Cosma, *reportaj* în „Integral", An III, nr. 13-14 din iunie-iulie 1927, p. 19.
324. Mihail Cosma, *Pavia* în „Integral", An III, nr. 11 din februarie-martie 1927, p. 11.
325. Ibidem.
326. Ilarie Voronca, *Concluziuni* în „Integral", An III, nr. 11 din februarie-martie 1927, p. 9.
327. Ibidem.
328. Ilarie Voronca, *Concluziuni* în „Unu", An II, nr. 9 din ianuarie 1929, p. 1.
329. Ibidem.
330. F.T. Marinetti, Cuvinte de salut pe coperta 1 a revistei „Integral", An III, nr. 12 din aprilie 1927 (trad. n.).
331. Stephan Roll, *F.T. Marinetti* ibidem, p. 3.
332. Ibidem.
333. Ibidem.
334. Naturalizare publicată în „Journal Officiel de la République Française. Lois et décrets", 70e année, n. 149, 26 Juin 1938, p. 7860.
335. Cf. „Journal Officiel de la République Française. Lois et décrets", 70e année, n. 49, 27 Février 1938, p. 2381.
336. Ilarie Voronca, *Într-o noapte* în „Integral" nr. 6-7 din octombrie 1925, p. 17.
337. Ilarie Voronca, *Ulise*, partea 1, Paris, Colecțiunea „Integral", 1928.
338. Ibidem.
339. Ibidem.
340. Ibidem.
341. Ibidem.
342. Ibidem, partea a 2-a.
343. Ibidem.
344. Ibidem.
345. Ibidem.
346. Ibidem.
347. Ibidem, partea a 3-a.
348. Ibidem.
349. Ibidem.

350. Ibidem, partea a 4-a.
351. Ibidem.
352. Ibidem, partea a 5-a.
353. Ibidem, partea a 6-a.
354. Ilarie Voronca, *Ulise*, partea a 5-a, a 6-a şi a 12-a, în „Integral", nr. 15 din aprilie 1928, p. 10.
355. Ilarie Voronca, *Ulise*, partea a 9-a, ed. cit.
356. Ibidem.
357. Ibidem, partea a 10-a.
358. Ibidem.
359. Ibidem partea a 11-a.
360. Ibidem.
361. Ibidem.
362. Ibidem.
363. Ibidem.
364. Ibidem, partea a 12-a; publicat şi în „Integral", nr. 15 din aprilie 1928, p. 10.
365. Ibidem, partea a 13-a.
366. Ibidem, partea a 15-a.
367. Ibidem, partea a 16-a.
368. Ibidem, partea a 19-a.
369. Ibidem.
370. Ibidem.
371. Ibidem.
372. Ibidem.
373. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 866.
374. Tristan Tzara, *Arrivée* în „Integral", An I, nr. 4 din 1 iunie 1925, p. 9; *de „l'Indicateur des chemins de Coeur"* în „Integral", An III, nr. 12 din aprilie 1927, p. 11; *Evasion* în „Integral", An III, nr. 16 din aprilie 1928, p. 13.
375. Tristan Tzara, *Arrivée* în „Integral", An I, nr. 4 din 1 iunie 1925, p. 9 (trad. n.).
376. Ibidem (trad. n.).
377. Tristan Tzara, *Le Condamné* în „Integral", An I, nr. 4 din 1 iunie 1925, p. 9; *Paysages et accidents* în „Integral", An II, nr. 9 din decembrie 1926, p. 10.
378. Tristan Tzara, *La lune a tourné mal* în Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*, Tome 2, Paris, Flammarion, 1977, p. 27 (trad. n.).
379. Tristan Tzara, *Paysages et accidents* în „Integral", An II, nr. 9 din decembrie 1926, p. 10 (trad. n.).
380. Ibidem (trad. n.).
381. Ibidem, (trad. n.).
382. Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*, Tome 2, Paris, Flammarion, 1977, p. 415.
383. Henri Béhar, ibidem, p. 416 (trad. n.).

384. Ilarie Voronca, *Marchez au pas Tristan Tzara parle à „Integral"* în „Integral", An III, nr. 12 din aprilie 1927, p. 6 (trad. n.).
385. Ibidem (trad. n.).
386. Henri Béhar în Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*, Tome 2, ed. cit., p. 416 (trad. n.).
387. Georges Hugnet, ibidem, p. 419 (trad. n.).
388. Tristan Tzara, *Omul aproximativ*, I Bucureşti, Editura Univers, 1996, p. 119.
389. Ibidem, I, p. 120.
390. Ibidem, I, p. 120-121.
391. Ibidem, I p. 121-122.
392. Ibidem, III, p. 128-129.
393. Ibidem, III, II, p. 127, 124.
394. Ibidem, III, p. 130.
395. Ibidem, V, p. 139-140.
396. Ibidem, VI, p. 143.
397. Ibidem, XIII, p. 179.
398. Ibidem, IX, p. 156, 159.
399. Ibidem, XI-XII, p. 170, 172.
400. Ibidem, XII, p. 171.
401. Ibidem, p. 173.
402. Henri Béhar în Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*, Tome 2, ed. cit., p. 435 (trad. n.).
403. Tristan Tzara, *Omul aproximativ*, XVI, ed. cit., p. 192-193.
404. Ibidem, p. 193-195.
405. Ibidem, XVII, p. 195-197.
406. Ibidem, XVIII, p. 202-203.
407. Ibidem, p. 204.
408. Ibidem, p. 206.
409. Ilarie Voronca, *Marchez au pas Tristan Tzara parle à „Integral"*, loc. cit., p. 7 (trad. n.).
410. Henri Béhar, în Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*, Tome 2, ed. cit., p. 416.
411. Ilarie Voronca, *Marchez au pas Tristan Tzara parle à „Integral"*, loc. cit., p. 7 (trad. n.).
412. Ilarie Voronca, *Brățara nopților*, I, Bucureşti, Editura Unu, 1929, p.7.
413. Ibidem, p. 8.
414. Ibidem, II, p. 14.
415. Ibidem, XI, p. 35.
416. Ibidem, p. 33.
417. Ibidem, p. 34.
418. Ibidem.
419. Ibidem, XVI, p. 48.
420. Ibidem.
421. Ibidem, XIII, p. 39.
422. Ibidem, XII, p. 37.

423. Ivan Hevesy, *Mattis Teutsch János* în „MA", Vol. III, nr. 11 din 20 noiembrie 1918, p. 129 apud *Mattis Teutsch and The Blaue Reiter*, Documents, ed. on-line, http: // mattis. kfki.hu (trad. n.).
424. Idem în Mihai Nadin, *Mattis-Teutsch. Expoziție retrospectivă*, Bucureşti, Oficiul pentru organizarea expozițiilor de artă, iulie 1971.
425. Hans Mattis-Teutsch, *Catalogul expoziției personale*, Braşov, 1921, ibidem (trad. n.).
426. Vezi Zoltan Banner, *Mattis-Teutsch*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1970, p. 5.
427. Lajos Kassák, *János Mattis Teutsch* în *Prefața la prima expoziție de pictură a revistei MA*, 1917, ibidem, (trad. n.).
428. Mihai Nadin, *Mattis-Teutsch. Expoziție retrospectivă*, ed. cit.
429. Hans Mattis Teutsch, *Ideologia artei* (fragmente), ibidem.
430. Mihai Nadin, *Mattis-Teutsch. Expoziție retrospectivă*, ed. cit.
431. Mircea Deac, *Mattis-Teutsch şi realismul constructiv*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985, p. 38.
432. Zoltan Banner, op. cit., p. 21.
433. Vezi Mircea Deac, op. cit., p. 94.
434. Hans Mattis-Teutsch, *Catalogul expoziției* din 1937 în Mircea Deac, op. cit., p. 28.
435. Hans Mattis- Teutsch, *Despre artă*, ibidem, p. 50.
436. Ibidem.
437. Mihai Nadin, *Hans Eder*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1973, p. 26.
438. Apud *Hans Eder. Expoziție retrospectivă. 125 de ani de la naştere*, Braşov, Muzeul de Artă, 2008, p. 21.
439. Iulia Mesea, *Peisajul unei lumi în derivă – Hans Eder (1883-1955)*, ibidem, p. 32.
440. Mihai Nadin, *Hans Eder*, ed. cit. p. 15.
441. Dan Grigorescu, *Istoria unei generații pierdute: expresioniştii*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980, p.439.
442. B., *Oraşul plin de oameni* … (1916) în B. Fundoianu, *Poezii*, vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, 1983, p. 37.
443. Mircea Martin, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, p. 160.
444. B. Fundoianu, *Provincie* în „Integral", An I, nr. 3 din 1 mai 1925, p. 12, publicată în vol. *Privelişti, Provincie* III, Bucureşti, Editura Cultura Națională, 1930, p. 54.
445. Idem, *Privelişti* în „Integral", An III, nr. 11 din februarie-martie 1927, p. 10, publicat în vol. *Privelişti, Herța,* VI, ed. cit. p. 30.
446. Idem, *Câteva cuvinte pădurețe*, ibidem, p. 11-12.
447. Ibidem, *Paradă*, p. 20.
448. Ibidem, *Herța* I, p. 25.
449. Ibidem, *Herța* IV, p. 28.
450. Mircea Martin, op.. cit., p. 161.
451. B. Fundoianu, *Privelişti, Sinaia* IV, ed. cit. p. 40.

452. Mircea Martin, vol. cit., p. 161.
453. Ibidem, p. 162.
454. B. Fundoianu, *Privelişti*, *Provincie* II, ed. cit., p. 53.
455. Ibidem, *Provincie* IV, p. 56.
456. Ibidem, *Alte privelişti*, II, p. 86.
457. Ibidem, *După Diluviu*, p. 92-93; poem publicat iniţial cu titlul *După ploaie* în „unu", An III, nr. 22 din decembrie 1930, p. 2.
458. Mircea Martin, op. cit., p. 123-124.
459. B. Fundoianu, *Privelişti*, *Herţa* I, ed. cit., p. 25.
460. Ibidem, *Herţa* VI, p. 30-31.
461. Mircea Martin, op. cit., p. 180-181.
462. B. Fundoianu, *Câteva cuvinte pădurețe* în *Privelişti*, ed. cit. p. 15.
463. Ibidem, p. 16.
464. Benjamin Fondane, *Exercice de français* în „Contimporanul", An IV, nr. 59 din 28 mai 1925, p. 4, tradus în B. Fundoianu, *Poezii,* Bucureşti, vol. I, ed. cit., p. 105.
465. Ibidem.
466. Ibidem.
467. Ibidem, p. 117.
468. Ibidem, p. 119.
469. Benjamin Fondane, *Ulysse*, II, Paris, Les cahiers du „Journal des poètes", 1933, p. 18 (trad. n.).
470. Idem, *Ulysse*, III în B. Fundoianu, *Poezii*, ed. cit., p.135-136.
471. Idem, *Ulysse*, V, ed. cit. p. 23 (trad. n.).
472. Ibidem, p. 23-24 (trad. n.).
473. Ibidem, XVII, p. 44 (trad. n.).
474. Ibidem, XIV, p. 39 (trad. n.)
475. Ibidem , p. 40 (trad. n.).
476. Ibidem, p. 39, (trad. n.).
477. Ibidem, XXIV, p. 57-58 (trad. n.).
478. Benjamin Fondane, *Titanic*, III, Paris, Les cahiers du „Journal des poètes", 1937, p. 35 (trad. n.).
479. Ibidem, VIII, p. 45 (trad. n.).
480. Ibidem (trad. n.).
481. Ibidem, IV p. 37 (trad. n.)
482. Ibidem, IX, p. 47 (trad. n.).
483. Ibidem (trad. n.).
484. Ibidem, X , p. 49 (trad. n.).
485. Ibidem, XII, p. 53 (trad. n.).
486. Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, Bucureşti, Editura Univers, 1999, p. 352.
487. Ibidem.

488. Ibidem, p. 353.
489. Benjamin Fondane, *Le poète et son ombre*, IX în *Titanic*, ed. cit., p. 81 (trad. n.).
490. A se vedea pe larg aceste dispute în *Epistolar avangardist*, ed. cit., p. 201 şi urm, 318 - 320.
491. Gheorghe Dinu, *Şacalul acestui colibri* în „unu", An IV, nr. 40 din noiembrie 1931, p. 2-3.
492. Geo Bogza, *Reabilitarea visului* în „unu", An IV, nr. 34 din martie 1931, p. 2-5.
493. Ilarie Voronca, *Tekirghiol* în „unu", An I, nr. 5 din septembrie 1928, p. 1, poezie inclusă în volumul *Plante şi animale. Terase*, Paris, Colecția Integral, 1929, p.52.
494. Ilarie Voronca, *Concluziuni* în „unu", An II, nr. 9 din ianuarie 1929, p. 1.
495. Idem, *Concluziuni* în vol. *Invitație la bal*, ed. cit., p. 34.
496. Ilarie Voronca, *Profil tăiat într-o lacrimă* în „unu", An IV, nr. 34 din martie 1931, p. 8.
497. Filip Corsa, *Nostalgică americană* în „unu", An II, nr. 12 din aprilie 1929, p. 2.
498. Ibidem.
499. M.H. Maxy, *Instantaneu american*, în „Integral", An I, nr. 5 din iulie 1925, p. 7.
500. Victor Brauner, S. Eliad, *Reclamă luminoasă* în „unu", An I, nr. 8 din decembrie 1928, p. 7.
501. Victor Brauner, *Desen* în „unu", An II, nr. 9 din ianuarie 1929, p. 3.
502. Corneliu Michăilescu, *Integral* în „unu", An II, nr. 13 din mai 1929, p.6.
503. Stephan Roll, *Elegie* în „unu", An I, nr. 3 din iunie 1928, p. 1, reluată în nr. 12 din aprilie 1929, p. 3.
504. Stephan Roll, *Crucifixul umbrelor* în „unu", An II, nr. 15 din iulie 1929, p. 2.
505. Ibidem.
506. Ibidem.
507. Victor Ieronim Stoichiță, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1999, p. 272.
508. Ibidem, p. 256.
509. Marcel Iancu, *Interiorul* în „Contimporanul", An IV, nr. 57-58 din aprilie 1925, p. 2.
510. Geo Bogza, *Plat du jour* în „unu", An III, nr. 30 din octombrie 1930, p. 13.
511. Ibidem.
512. Stephan Roll, *Discurs pentru un crepuscul* în „unu", An V, nr. 42 din ianuarie 1932, p. 4.
513. Ibidem.
514. Ibidem.
515. Marcel Iancu, *Urbanism nu romantism* în „Oraşul", An I, nr. 2 din 25 februarie 1934, p. 1.
516. Stephan Roll, *Lentila* în „unu", An III, nr. 23 din martie 1930, p. 2.
517. Stephan Roll, *Moartea statuei* în „unu", An III, nr. 28 din august 1930, p. 5.
518. Ibidem.
519. Ibidem.
520. Ibidem.
521. Stephan Roll, *Primăvara*, în „unu", An V, nr. 49 din noiembrie 1932, p. 6.
522. Ibidem.
523. Ibidem.
524. Ibidem.

525. Ibidem.
526. Geo Bogza, *Eu sunt ţinta*, Bucureşti, Editura Du style, 1996, p. 201.
527. Idem, *Reabilitarea visului* în „unu", an IV, nr. 34 din martie 1931, p. 4.
528. Idem, *Reportaj de toamnă* în „unu", An IV, nr. 35 din mai 1931, p. 3, republicat, cu titlul *În toamna aceia*, în volumul *Poemul invectivă*, Bucureşti, Editura „unu", 1933, p. 10.
529. Idem, *Plat du jour*, loc. cit.
530. Idem, *Noul mers al inimii* în „unu", An IV, nr. 34 din martie 1931, p. 8.
531. Idem, *Post meridian primăvăratic – vers nevropat* în „Urmuz", nr. 4 din mai 1928, p. 4.
532. Ibidem.
533. Ibidem.
534. Idem, *Poem* în „unu", An V, nr. 47 din 3 septembrie 1932, p. 4.
535. Idem, *Poem ales*, ibidem, An IV, nr. 39 din octombrie 1931, p. 7, republicat, cu titlul *Poemul destrăbălatelor frumoase* în volumul *Poemul invectivă*, ed. cit., p. 24.
536. Ibidem.
537. Geo Bogza, *Poem ultragiant* în volumul *Poemul invectivă*, ed. cit., p. 37, 36.
538. Geo Bogza, *Tam-tamul paparudelor apropiate*, ibidem, p. 23.
539. Geo Bogza, *Nopți de februarie* în *Ioana Maria,* Bucureşti, Editura Azi, 1937, p. 12.
540. Ibidem, p. 14.
541. Idem, *Pădurile de la marginea* oraşului, ibidem, p. 21.
542. Ibidem, p. 23.
543. Ibidem, p. 24.
544. Tristan Tzara, *Terre du jour*, în *Midis gagnés*, Paris, Les Editions Denoël, 1948, p. 99-100 (trad. n.).
545. Benjamin Fondane, *Les villes,* în *Titanic*, ed. cit., p. 31 (trad. n.).
546. Ibidem XI, p. 84 (trad. n.).
547. Ilarie Voronca, *Incantații*, Bucureşti, Editura Cultura Națională, 1931, p. 51.
548. Ibidem, p. 91.
549. Ion Pop, *A scrie şi a fi. Ilarie Voronca şi metamorfozele poeziei*, ed. cit., p. 170.
550. Ilarie Voronca, *Veşti în oraşe* în *Patmos*, Bucureşti, Editura Vremea, 1933, p. 23-24.
551. Idem, *De ce atâtea priviri?* ibidem, p. 25-29..
552. Idem, *Cartierele noi*, ibidem, p. 33.
553. Idem, *Oraşul fără nume*, ibidem, p. 40.
554. Ibidem, p. 40-41.
555. Ibidem, p. 40
556. Idem, *XII, Lui Roger Vailland*, ibidem, p. 46-47.
557. Idem, *Minunata călătorie*, ibidem, p. 51.
558. Idem, *Ultima uşă a vorbelor*, ibidem, p. 76-77.
559. Ibidem, p. 77.
560. Geo Bogza, *Piedestal*. Lui Ilarie Voronca, în „Urmuz", nr. 5 din iunie-iulie 1928, p. 3.
561. Ilarie Voronca, *XXIII. Lui Geo Bogza* în *Patmos*, ed. cit., p. 83.

562. Idem, *Les foules de l'avenir* (*Mulțimile viitorului*), în *La poésie commune* (*Poezia comună*), Paris, Editions Plasma, 1979, p.30 (trad. n.)
563. Idem, *Version encore terrestre d'un poème* (*Versiune încă terestră a unui poem*), ibidem, p.13 (trad. n.)
564. Idem, *J'étais des votres* (*Eram de-ai voștri*), ibidem, p. 27 (trad. n.).
565. Idem, *Le morts, les vivants* (*Cei morți, cei vii*), ibidem, p. 15 (trad. n.).
566. Idem, *La vie, le poème que je voudrais écrire* (*Viața, un poem pe care aș dori să-l scriu*), ibidem, p. 19 (trad. n.).
567. Idem, *La contrée du poète* (*Ținutul poetului*), ibidem, p. 25 (trad. n.).
568. Idem, *Les foules de l'avenir* (*Mulțimile viitorului*), ibidem, p. 29 (trad. n.).
569. Idem, *La joie est pour l'homme* (*Bucuria este a omului*), în *Poèmes choisis* (*Poeme alese*), Paris, Pierre Seghers, 1956, p. 38 (trad. n.).
570. Ibidem, p. 35 (trad. n.).
571. Ibidem, p. 38 (trad. n.).
572. Idem, *Amitié des objets* (*Prietenia obiectelor*) în *Amitié des choses* (*Prietenia lucrurilor*), Paris, Editions Sagesse, 1937, p. 15 (trad. n.).
573. Vezi Gaston Bachelard, *Sertarul, cuferele și dulapurile* în *Poetica spațiului*, Pitești București, Editura Paralela 45, 2003, p. 107.
574. Ilarie Voronca, *Je redeviens visible* (*Redevin vizibil*) în *Prietenia lucrurilor*, ed. cit., p. 26 (trad. n.).
575. Idem, *Les choses* (*Lucrurile*), ibidem, p. 30 (trad. n.).
576. Ion Vinea, *Cosmopolis*, loc. Cit (subl. n.).
577. Tristan Tzara, *Omul aproximativ*, IV, ed. cit., p. 131 (subl. n.).
578. Ilarie Voronca, *Tristețea unanimă* în *Patmos*, ed. cit., p. 54 (subl. n.).
579. Idem, *Un linge à une fenêtre* (*O rufă la o fereastră*) în *L'amitié des choses*, ed. cit., p. 31-32 (trad. n.).
580. Idem, *L'apprenti fantôme* (*Ucenicul fantomă)*, în *L'apprenti fantôme et cinq poèmes de septembre* (*Ucenicul fantomă și cinci poeme de septembrie*), Paris, Les Editions des Presses du Hibou, 1938, p. 11, (trad. n.).
581. Ibidem, p. 13 (trad. n.).
582. Idem, *Ici* (*Aici*), ibidem, p. 73 (trad. n.).
583. Idem, *Ailleurs* (*Aiurea*), ibidem, p. 77 (trad n.).
584. Idem, *Martorii* în *Poeme*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1961, p. 47-49.
585. Victor Brauner, Desen în „Unu", An II, nr. 9 din ianuarie 1929, p. 3.
586. Marina Vanci-Perahim, art. cit., loc. cit., p. 46 (trad. n.).
587. Apud Marina Vanci-Perahim, ibidem, (trad. n.).
588. Maurice Fréchuret, *Victor Brauner – peintures*, Cahiers Victor Brauner I, Musée d' Art Moderne Saint-Etienne, 1988, p. 11 (trad. n.).
589. Marina Vanci-Perahim, art. cit., loc. cit., p. 47 (trad. n.).
590. Cristian-Robert Velescu, op. cit., p. 219.

591. Victor Brauner, *Promenade* în *écrits et correspondances, 1938-1948*, ed. cit., p. 55 (trad. n.)
592. Ibidem, p. 76 (trad. n.)
593. Alain Jouffroy, *Brauner*, ed. cit., p. 30 (trad. n.).
594. Elisabet Haglund, *Victor Brauner. La porte, en färd genom jaget I tiden* [*Victor Brauner. La porte, voyage dans le temps à travers moi*], Lund, Hässleholm , 1978, p.159 (trad. n.).
595. Alain Juffroy, op. cit., p. 30 (trad. n.).
596. Vezi desenul în Victor Brauner, *écrits et correspondances, 1938-1948*, ed. cit., p. 12
597. Ibidem (trad. n.).
598. Ilarie Voronca, *Ucenicul fantomă*, ed. cit., p. 30 (trad. n.).
599. Alain Juffroy, op. cit., p. 30 (trad. n.).
600. Ibidem, p. 31 (trad. n.).
601. André Breton, *Botte rose blanche* în *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161 (trad. n.).
602. Victor Brauner, Însemnări manuscrise în *Victor Brauner, écrits et correspondances, 1938-1948*, ed. cit., p. 31-32 (trad. n.)
603. Ibidem, p. 34 (trad. n.).
604. Ibidem, p. 51 (trad. n.).
605. Ibidem.
606. Gaston Bachelard, *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei*, Bucureşti, Editura Univers, 1999, p. 65.
607. Idem, *Poetica spaţiului*, ed. cit., p. 137.
608. Victor Brauner, Însemnări manuscrise în *Victor Brauner, écrits et correspondances, 1938-1948*, ed. cit., p. 37 (trad. n.).
609. Aluzie la titlul Manifestului *Noces chimiques* (*Nunți chimice*), scris în anul 1681 de Christian Rosencreuz, adept al ezoterismului şi al ştiinţelor oculte, fondatorul Ordinului Crucii Roşii, text din care Pierre Mabille a publicat un extras în cartea *Le Miroir du merveilleux* (*Oglinda miraculosului*), pe care Victor Brauner o deţinea, în biblioteca sa.
610. Victor Brauner, *Plimbare* în *écrits et correspondances, 1938-1948*, ed. cit., p. 52 (trad. n.).
611. Idem, *Însemnări în Caietul albastru*, ibidem, p.57 (trad. n.).
612. Maurice Frécuchet, *Victor Brauner-peintures*, în Cahiers Victor Brauner I, Musée d'Art Moderne Saint-Etienne, 1988, p. 12 (trad. n.).
613. Ibidem (trad. n.).
614. Vezi Victor Brauner, *Scrisoare adresată lui Sylvain Itkine* la 4 mai 1942, ibidem, p. 197.
615. Margaret Montagne, *The Mythe of the Double* în *Victor Brauner. Surrealist Hieroglyphs*, Houston, The Menil Collection, 2002, p. 50 (trad. n.)
616. Vezi Victor Brauner, *écrits et correspondance, 1938-1948*, ed. cit., p. 185.
617. Victor Brauner, *Scrisoare adresată lui Jacqueline Abraham* la 12 mai 1942 în *écrits et correspondance, 1938-1948*, ed. cit., p. 141.
618. Idem, *Scrisoare adresată lui Sylvain Itkine* la 4 mai 1942, ibidem, p. 197.
619. Maurice Frécuchet, art. cit., loc. cit., p. 13 (trad. n.).

620. Victor Brauner, Scrisoare adresată lui Jacqueline Brauner, în iunie 1948 în *écrits et correspondances, 1938-1948*, ed. cit., p. 143.
621. Idem, Scrisoare adresată lui Jean-Louis Bédouin şi lui Anne Vernier, la 6 iulie 1948, ibidem, p. 150 (trad. n.).
622. Idem, Scrisoare adresată lui Sylvain Itkine la 25 februarie 1941, ibidem, p. 194 (trad. n.).
623. Idem, *Mémoires d'un borgne* (*Memoriile unui chior*) din 11 februarie 1945, ibidem, p. 98 (trad. n.).
624. Idem, Scrisoare adresată lui Victor Serge, la 11 octombrie 1945, ibidem, p. 268 (trad. n.).
625. Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, ed. cit., p. 318.
626. Gellu Naum, *Drumeţul incendiar*, în vol. *Drumeţul incendiar*, Bucureşti, Tipografia „Alfa", 1936, p. 11, 14.
627. Ibidem, p. 13.
628. Ibidem, p. 16, 14.
629. Idem, *Ghetele lui Gheorghe Lazăr*, ibidem, p. 45.
630. Idem, *Pălăria de iască*, ibidem, p. 59.
631. Idem, *Vom sări afară din noi uimiți*, ibidem, p.33.
632. Idem, *Mâinile în casa de alături*, în *Libertatea de a dormi pe-o frunte*, Bucureşti, Tipografia Steaua artei, 1937, p 42.
633. Idem, *Păcura din buza sondorului*, ibidem, p. 48.
634. Idem, *Calul erotic*, în *Vasco de Gama*, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice, 1940, p. 24, 26-27.
635. Idem, *Vasco de Gama*, ibidem, p. 33.
636. Ibidem, p. 54.
637. Gherasim Luca, *Ăia din noapte* în *Inventatorul iubirii şi alte scrieri*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, p. 53.
638. Idem, *Uneori obişnuiesc să stau în faţa unui felinar şi să fluier*, ibidem, p. 66.
639. Idem, *Oamenii nu au niciodată dreptate când îți spun bună-seara*, ibidem, p. 71.
640. Idem, *Un oraş pe care îl voi părăsi mâine*, ibidem, p. 86.
641. Idem, *Tragedii cari vor trebui să se întâmple*, ibidem, p. 90.
642. Ibidem, p. 91.
643. Idem, *Aceasta nu e decât o încercare*, ibidem, p. 92.
644. Vezi Petre Răileanu, *Gherasim Luca*, Iaşi, Editura Junimea, 2005, p. 8.
645. Ibidem.
646. Geo Bogza, *Cântec de revoltă de dragoste şi moarte,* Bucureşti, Fundaţia Regele Mihai I, 1945, p. 17-18.
647. Ibidem, p. 28.
648. Ibidem.
649. Gellu Naum, *Pălăria de iască*, în *Drumeţul incendiar*, ed. cit., p. 56.
650. Geo Bogza, *Cântec de revoltă de dragoste şi moarte*, ed. cit., p. 35-36.
651. Constantin Nisipeanu, *Dincolo de aceste ruini*, în *Spre ţara închisă în diamant*, Bucureşti, Editura „Unu", 1937, p. 16.

652. Gellu Naum, *Crusta*, în *Athanor*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, p. 11.
653. Ilarie Voronca, *Incantaţii*, ed. cit., p. 25.
654. Idem, *Ici* (*Aici*) în *L'apprenti fantôme* (*Ucenicul fantomă*), ed. cit. p. 74 (trad. n.).
655. Idem, *Gânduri pentru Soveja*, în *Restrişti*, ed. cit., p. 55..
656. Idem, *Ulise 2*, ed. cit.
657. Ibidem, 10.
658. Ibidem, 15.
659. Ion Vinea, *Pe trepte*, în „Contimporanul", An X, nr. 96-98 din ianuarie 1931, p. 8, poezie republicată, cu titlul *Sighişoara* şi cu modificări, în *Opere*, vol. I, *Poezii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1984. p. 197.
660. Geo Bogza, *Esseu*, în *Poemul invectivă*, ed. cit., p. 17.
661. Ion Vinea, *Tuzla* (I) în „Punct", An I, nr. 5 din 20 decembrie 1924, p. 2.
662. Tristan Tzara, *Înserează*, în *Primele poeme*, Bucureşti, Editura Unu, 1934, p. 20.
663. Ion Vinea, *Tuzla* (II), în „Punct", An I, nr. 5 din 20 decembrie 1924, p. 2.
664. Idem, *Casa din Mangalia*, în *Ora fântânilor*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964, p. 17-19.
665. Ilarie Voronca, *Tekirghiol*, în *Plante şi animale. Terase*, ed. cit., p. 52.
666. Idem, *Constantza* în *Amitié des choses* (*Prietenia lucruirlor*), ed. cit., p. 22 (trad. n.).
667. Stephan Roll, *Distilări* în „Punct", An I, nr. 2 din 30 noiembrie 1924, p. 2.
668. Ilarie Voronca, *Tristeţea unanimă* în *Patmos XIV*, ed. cit., p. 55.
669. Gellu Naum, *Ghetele lui Gheorghe Lazăr* în *Drumeţul incendiar*, ed. cit., p. 45.
670. Tristan Tzara, *Manifestul domnului antipyrine* în *Şapte manifeste dada. Lampisterii. Omul aproximativ*, ed. cit., p. 7-8.
671. Ion Vinea, *Retragere 1917* în *Opere. Poezii*, vol I, ed. cit., p. 288.
672. Idem, *Reper*, ibidem, p.110.
673. Ilarie Voronca, *Brăţara nopţilor*, ed. cit., p. 34.
674. Benjamin Fondane, *Le poète et son ombre*, IX, în Titanic, ed. cit., p. 81 (trad. n.).
675. Ruxandra Dreptu, *Călătorea în imposibilul cotidian*, în Erwin Kessler et alii, *Culorile avangardei. Arta în România 1910-1950*, ed. cit., p. 107.
676. Ibidem, p. 106.
677. Ibidem, p. 107.
678. Ibidem, p. 107.
679. Rosalind Krauss, *Grilles* în Francesca Bernasconi, Marco Marciolli, Giovanni Iovane, *Fenêtres de la Renaissance à nos jours*, Skira, 2013, p. 243-249.
680. Ibidem, p. 244 (trad. n.).
681. Leon Battista Alberti, *Despre pictură*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1969, p. 27.
682. Emile Zola, *L'Ecran*, Scrisoare către A. Valabrègue, 18 august 1864, apud Victor Ieronim Stoichiţă, *Vezi? Despre privire în pictura impresionistă*, ed. cit., p. 22.
683. Victor Ieronim Stoichiţă, ibidem, p. 23.
684. Charles Baudelaire, *Ferestrele*, în *Mici poeme în proză*, Bucureşti, Editura Univers, 1971, p. 78.

685. Preluăm, din nou, termenii folosiți de Victor Ieronim Stoichiță în volumul *Vezi? Despre privire în pictura impresionistă*, ed. cit.
686. Tristan Tzara, *Omul aproximativ* în *Șapte manifeste dada. Lampisterii. Omul aproximativ*, ed. cit., p. 138.
687. Guillaume Apollinaire, apud Béatrice Waggaman, *Art abstrait pictural et poétique dans „Les Fenêtres" de Delaunay et Apollinaire*, în „Revue de littérature comparée", nr. 3/1995, p. 287 (trad. n.).
688. Cécile Debray, Françoise Lucbert, *La section d'or*, Montpellier, Editions Cercle d'Art, 2000, p. 105 (trad. n.).
689. Béatrice Waggaman, art. cit., loc. cit., p. 290 (trad. n.).
690. Guillaume Apollinaire, *Ferestrele*, în *Scrieri alese*, Bucureşti, Editura Univers, 1971, p. 145-146.
691. Tristan Tzara, *Omul aproximativ*, loc. cit., p. 146.
692. Gaston Bachelard, *Pământul şi reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimității*, Bucureşti, Editura Univers, 1999, p. 98.
693. Ibidem (subl. n.).
694. Charles Baudelaire, *Ferestrele*, loc. cit.
695. Ion Vinea, *Din „Almanahul îngerilor"* în „Contimporanul", An II, nr. 37-38 din aprilie 1932, p. 3.
696. Tristan Tzara, *Les inconsolables* (*Neconsolații*), în *Oeuvres complètes*, Tome II, Paris, Flammarion, 1977, p. 46 (trad. n.).
697. Gherasim Luca, *Aceasta nu e decât o încercare*, în *Inventatorul iubirii şi alte scrieri*, ed. cit. p. 92.

BIBLIOGRAFIE

EDIȚII

APOLLINAIRE, Guillaume, *Oeuvres poétiques*, Paris, Éditions Gallimard, 1956

APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art (1902-1918)*, Paris, Éditions Gallimard, 1960

APOLLINAIRE, Guillaume, *Poeme*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968

APOLLINAIRE, Guillaume, *De la Ingres la Picasso. Cronici de artă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1970

APOLLINAIRE, Guillaume, *Scrieri alese*, Bucureşti, Editura Univers, 1971

ARP, Hans, HUELSENBECK, Richard, TZARA, Tristan, *Die Geburt des dada. Dichtung und Chronik der Grunder. Mit Photos und Dokumenten*, Zurich, Im Verlag der Arche, 1957

BAUDELAIRE, Charles, *Mici poeme în proză*, Bucureşti, Editura Univers, 1971

BOGZA, Geo, *Jurnal de sex*, Paris, Colecția „Integral", 1929

BOGZA, Geo, *Poemul invectivă*, Bucureşti, Editura Unu, 1933

BOGZA, Geo, *Ioana Maria. Şaptesprezece poeme*, Bucureşti, Editura Azi, 1937

BOGZA, Geo, *Cântec de revoltă de dragoste şi moarte*, Bucureşti, Fundația Regele Mihai I, 1945

BOGZA, Geo, *Jurnal de copilărie şi adolescență*, Bucureşti, Editura Cartea românească, 1987

Bogza, Geo, *Eu sunt ținta*, Bucureşti, Editura Style, 1996

BRAUNER, Victor, *écrits et correspondances 1938-1948*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2005

BRETON, André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Editions Gallimard, 1965

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Editions Gallimard, 1966

CHIRICO, Giorgio de, *Memorii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976

CHIRICO, Giorgio de, *Il tempo di Apollinaire*, Roma, De Luca Editore, 1981

COSTIN, Jacques, *Exerciții pentru mâna dreaptă şi Don Quichotte*, Bucureşti, Editura Națională S. Ciornei, 1931

FUNDOIANU, B., *Privelişti*, Bucureşti, Editura Cultura Națională, 1930

FONDANE, Benjamin, *Ulysse*, Bruxelles, Les Cahiers du "Journal des poètes", 1933

FONDANE, Benjamin, *Titanic*, Bruxelles, Les Cahiers du "Journal des poètes", 1937

FUNDOIANU, B., *Poezii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965

FUNDOIANU, B., *Privelişti şi inedite*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974

FUNDOIANU, B., *Poezii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978

FUNDOIANU, B., *Poezii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1983
LORCA, Frederico García, *Carte de poeme*, Bucureşti, Editura Univers, 1986
LUCA, Gherasim, *Fata morgana*, Craiova, Atelierele Flamuri,1937
LUCA, Gherasim, *Quantitativement aimée*, Bucarest, Editions de l'Oubli, 1944
LUCA, Gherasim, *Inventatorul iubirii urmat de Parcurg imposibilul şi de Moartea moartă*, Bucureşti, Editura Negarea Negației, 1945
LUCA, Gherasim, *Un lup văzut printr-o lupă,* Bucureşti, Editura Negarea Negației,1945
LUCA, Gherasim, *Le vampire passif*, Bucarest, Editions de l'Oubli, 1945
LUCA, Gherasim, *Les Orgies des Quanta*, Bucarest, Collection Surréalisme, 1946
LUCA, Gherasim, *Amphitrite. Mouvements surthaumaturgiques et non-oedipiens*, Bucarest, Infra-Noir,1947
LUCA, Gherasim, *Le secret du vide et du plein*, Bucarest, Infra-Noir, 1947
LUCA, Gherasim, *Niciodată destul*, Bucureşti, Infra-Noir, 1947
LUCA, Gherasim, *Héros-limite*, Paris, Le soleil noir, 1953
LUCA, Gherasim, *Héros-limite, suivi par Le chant de la carpe et de Paralipomènes*, Paris, Gallimard, 2002
LUCA, Gherasim, TROST, D., *Dialectique de la dialectique*, Bucarest, Collection Surréalisme, 1945
LUCA, Gherasim, TROST, D., *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets...*, Bucureşti, 1945
LUCA, Gherasim, *Inventatorul iubirii şi alte scrieri*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2003
MARCHI, Virgilio, *Scritti di architettura*, Firenze, Octavo Franco Cantini Editore, 1995
MARINETTI, Filippo Tommaso. *Destruction*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1904
MARINETTI, Fillippo Tommaso, *La ville charnelle*, Paris, Bibliothèque Internationale d'Editions E. Sansot,1908
MARINETTI, Fillippo Tommaso, *Manifestele futurismului*, Bucureşti, Editura Art, 2009
MATTIS-TEUTSCH, Hans, *Ideologia artei,* Bucureşti, Editura Kriterion, 1975
MOLDOV (Marcu Taingiu), *Repertoriu*, Bucureşti, Editura Unu, 1935
NAUM, Gellu, *Drumeţul incendiar*, Bucureşti, Tipografia „Alfa", 1936
NAUM, Gellu, *Libertatea de a dormi pe o frunte*, Bucureşti, Tipografia „Steaua artei", 1937
NAUM, Gellu, *Vasco de Gama*, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice, 1940
NAUM, Gellu, *Culoarul somnului*, Bucureşti,1944
NAUM, Gellu, *Teribilul interzis*, Bucureşti, Colecţia Suprarealistă, 1946
NAUM, Gellu, *Athanor*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968
NAUM, Gellu, *Poeme alese*, Bucureşti, Editura albatros, 1970
NAUM, Gellu, *Poeme alese*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974
NAUM, Gellu, PĂUN, Paul, TEODORESCU, Virgil, *Critica mizeriei*, Bucureşti, Colecţia Suprarealistă, 1945
NAUM, Gellu, TEODORESCU, Virgil, *Spectrul longevităţii. 122 de cadavre*, Bucureşti, Colecţia Suprarealistă, 1946
NISIPEANU, Constantin, *Metamorfoze,* Bucureşti, Editura Unu, 1934

NISIPEANU, Constantin, *Spre ţara închisă în diamant*, Bucureşti, Editura Unu, 1937
NISIPEANU, Constantin, *Femeia de aer*, Bucureşti, Editura Unu, 1943
PANĂ, Saşa, *Răbojul unui muritor*, Bucureşti, 1926
PANĂ, Saşa, *Diagrame*, Bucureşti, Editura Unu, 1930
PANĂ, Saşa, *Echinox arbitrar*, Bucureşti, Editura Unu, 1931
PANĂ, Saşa, *Cuvântul talisman*, Bucureşti, Editura Unu, 1933
PANĂ, Saşa, *Călătorie cu funicularul*, Bucureşti, Editura Unu, 1934
PANĂ, Saşa, *Sadismul adevărului*, Bucureşti, Editura Unu,1936
PANĂ, Saşa, *Iarba fiarelor*, Bucureşti, Editura Unu, 1937
PANĂ, Saşa, *Munţii noaptea neliniştea*, Bucureşti, Editura Unu, 1940
PANĂ, Saşa, *Poeme şi poezii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966
PANĂ, Saşa, *Născut în '02*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973
REVERDY, Pierre, *Nord-Sud. Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, Paris Flammarion, 1975
ROLL, Stephan, *Poeme în aer liber*, Paris, Colecţia „Integral", 1929
ROLL, Ştefan, *Ospăţul de aur*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968
ROLL, Ştefan, *Statuile de fum*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984
ROLL, Ştefan, *Ospăţul de aur*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986
TEIGE, Karel, *Liquidation de l'art*, Paris, Editions Allia, 2009
TRAKL, Georg, *59 Poeme*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967
TRAKL, Georg, *Poezii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1988
TZARA, Tristan, *Primele poeme de la Tristan Tzara urmate de Insurecţia de la Zürich*, Bucureşti, Editura. „Unu", 1934
TZARA, Tristan, *La fuite*, Paris, Gallimard, 1947
TZARA, Tristan, *Morceaux choisis*, Paris, Bordas, 1947
TZARA, Tristan, *Le surréalisme et l'Après-Guerre*, Paris, Ed. Nagel, 1948
TZARA Tristan, *Midis gagnés*; Paris, Editions Denoël, 1948
TZARA, Tristan, *Les premières poèmes présentés et traduits du roumain par Claude Sernet*, Paris, Seghers, 1965
TZARA, Tristan, *Primele poeme*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971
Tzara, Tristan, *Oeuvres complètes*, Tomes 1-6 Paris, Flammarion, 1975, 1977, 1979-1980, 1982, respectiv 1991.
TZARA, Tristan, *Şapte manifeste Dada şi Lampisterii*, Bucureşti, Editura Univers, 1996
TZARA, Tristan, *Douăzeci şi cinci de poeme*, Bucureşti, Editura Vinea, 1998
VINEA, Ion, *Descântecul şi flori de lampă*, Bucureşti, Editura Adeverul,
VINEA, Ion, *Ora fântânilor*, Bucureşti, Editura opentru literatură, 1964
VINEA, Ion, *Ora fântânilor*, Bucureşti, Editura opentru literatură, 1967
VINEA, Ion, *Opere*, vol. I, *Poezii*, Cluj, Editura Dacia, 1971
VINEA, Ion, *Opere*, vol. I, *Poezii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, Vol. V, *Publicistica*, Bucureşti, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Academia Română, Institutul de

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

Istorie şi Teorie Literară "George Călinescu", 2003
VINEA, Ion, *Poezii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1988
VORONCA, Ilarie, *Restrişti*, Bucureşti, „Rahova" Arte Grafice, 1923
VORONCA, Ilarie, *Colomba*, Paris, Colecția „Integral", 1927
VORONCA, Ilarie, *Ulise*, Paris, Colecțiunea "Integral", 1928
VORONCA, Ilarie, *Plante şi animale. Terase*, Paris, Colecția „Integral", 1929
VORONCA, Ilarie, *Brățara nopților*, Bucureşti, Editura Unu, 1929
VORONCA, Ilarie, *Zodiac*, Bucureşti, Editura Unu, 1930
VORONCA, Ilarie, *Invitație la bal 1924-1925*, Bucureşti, Editura Unu, 1931
VORONCA, Ilarie, *Incantații*, Bucureşti, Editura Cultura Națională, 1931
VORONCA, Ilarie, *Petre Schlemihl*, Bucureşti, Tipografia Bucovina, 1932
VORONCA, Ilarie, *Patmos şi alte şase poeme*, Bucureşti, Editura Vremea, 1933
VORONCA, Ilarie, *Ulysse dans la cité*, Paris, Ed. du Sagittaire, 1933
VORONCA, Ilarie, *Poèmes parmi les hommes*, Bruxelles, 1934
VORONCA, Ilarie, *Patmos*, Paris, Editions des Cahiers Libres, 1934
VORONCA, Ilarie, *La joie est pour l'homme*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1936
VORONCA, Ilarie, *Amitié des choses*, Paris, Editions Sagesse, 1937
VORONCA, Ilarie, *L'apprenti fantôme et cinq poèmes de septembre*, Paris, Les Éditions des Presses du Hibou, 1938
VORONCA, Ilarie, *Poèmes choisis*, Paris, Pierre Seghers Editeur, 1956
VORONCA, Ilarie, *Poeme*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1961
VORONCA, Ilarie, *La poésie commune*, Paris, Editions Plasma, 1979
VORONCA, Ilarie, *Zodiac*, Bucureşti, Editura Minerva, 1992
VORONCA, Ilarie, *Incantații*, Bucureşti, Editura Minerva, 1993

ANTOLOGII

* * * *Poeți ai expresionismului*, Bucureşti, Editura Albatros, 1971
* * *Poezia germană modernă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967
Marin Mincu *Avangarda literară românească*, Constanța, Editura Pontica, 2006
POP, Ion, *La Réhabilitation du rêve*, Une anthologie de l'avant-garde roumaine, Paris, Maurice Nadeau, 2006
MINCU, Marin, *Poeți italieni din secolul XX*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988

PERIODICE

„Alge". Revistă de artă modernă (1930 -1931)
"Biblioteca modernă" (1908 – 1912)

"Chemarea". Publicație modernistă (1915)
"Contimporanul" (1922-1932)
„DADA" (1917 - 1921)
„Democrația". Revistă politică, economică şi literară (1908-1914)
„Devetsil" (1922)
„Disk" (1923 - 1925)
„Doljiul" (1908 -1912)
„L'Esprit nouveau" (1920-1925)
„Les Feuilles libres" (1918-1928)
„Host" (1921-1928)
„Integral". Revistă de sinteză modernă (1925-1928)
„MA". Aktivista müveszeties tarsadalmi folyoirat (1916-1925)
„Oraşul săptămânal". Luptă pentru realizarea oraşului modern (1934; 1937-1938)
„Pásmo" (1924-1926)
"Punct". Revistă de artă constructivistă internațională (1924-1925)
"Simbolul". Revistă modernistă (1912)
"unu". Avantgardă literară (1928-1932, 1935)
„Urmuz". Revistă de avantgardă (1928)
„Zenit" (1921-1926)
"75 HP". Revistă constructivistă (1924)

REFERINȚE CRITICE SELECTIVE

ALBERTI, Leon Battista, *Despre pictură*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1969
ALEXANDRESCU, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea*, Bucureşti, Editura Minerva, 1999
ALEXANDRESCU, Sorin, *Identitate în ruptură*, Bucureşti, Editura Univers, 2000
ALEXANDRIAN, Sarane, *Victor Brauner*, Iaşi, Editura Junimea, 2005
ALEXANDRIAN, Sarane, *Le centenaire de Victor Brauner*, Bucureşti, Editura Vinea, 2006
ALTSHULER, Bruce, *The Avant-Garde in exhibition: new art in the 20th century*, New York, Abrams, 1994
ARBORE, Grigore, *Futurismul*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1975
ARGAN, Giulio Carlo, *Walter Gropius şi Bauhaus-ul*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976
AUGÉ, Marc, *Non-lieux*, Paris, Éditions du Seuil, 1992
BACHELARD, Gaston, *Apa şi visele. Eseu despre imaginația materiei*, Editura Univers, 1999
BACHELARD, Gaston, *Pământul şi reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimității*, Bucureşti, Editura Univers, 1999
BACHELARD, Gaston, *Poetica spațiului*, Piteşti Bucureşti, Editura Paralela 45, 2003
BAJKAY, Eva, *Mattis-Teutsch and Der Blaue Reiter*, München, Mission Art Gallery, 2001
BALDACCI, Paolo, *De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus. Uno sguardo nell'invisibile*,

Catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-18 luglio 2010, Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, Mandragora, 2010

BANNER, Zoltan, *Mattis-Teutsch*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1970

BEAUFFET, Jacques, DANCER, Martine, *Victor Brauner un surréalist européen*, Chambéry, Editions Un, Deux ... Quatre, 2007

BEHAR, Henri, *Tristan Tzara*, Iaşi, Editura Junimea, 2005

BELDIMAN, Alexandru, CÂRNECI, Magda, *Bucureşti anii 1920 –1940 între avangardă şi modernism*, Expoziţie Teatrul Naţional Bucureşti, Galeriile ARTEXPO, aprilie-mai 1993, Bucureşti, Editura Simetria, 1994

BENSON, Timothy O., *Central European Avant-Gardes: exchange and transformation, 1910-1930*, Cambridge, Massachussetts and London, England, The MIT Press, 2002

BERNASCONI, Francesca, MARCIOLLI, Marco, IOVANE, Giovanni, *Fenêtres de la Renaissance à nos jours*, Skira, 2013

BIBERI, Ion, *Arta suprarealistă. Privire critică*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1973

BLYTHE, Sarah Granz, POWERS, Edward D., *Loking at Dada*, New York, The Museum of Modern Art, 2006

BOCĂNEŢ, Anca, LASCU, Nicolae, ZAHARIADE, Ana-Maria, *Centenar Marcel Iancu, 1895-1995*, Expoziţie Muzeul Naţional de Artă al României, 1996, Bucureşti, Editura Simetria şi Editura Meridiane, 1996

BOITÁR, Endre, *East European Avant - Garde Literature*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992

BOLLEREY, Franziska, *Mythos Metropolis*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2006

BOLLINGER, Hans, MAGNAGUAGNO, Guido, MEYER, Raimund, *Dada in Zürich*, Zürich, Arche Verlag, 1994

BOZO, Dominique, LEYMARIE, Jean, *Victor Brauner* – Catalogue d'exposition, Musée national d'art moderne du 2 juin au 25 septembre 1972, Paris, Réunion des musées nationaux, 1972

BRAUN, Emily, *Giorgio de Chirico and America*, New York, Umberto Allemandi, 1996

BUOT, François, *Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluţia Dada*, Bucureşti, Editura Compania, 2003

CAROLLO, Sabrina, *I Futuristi*, Firenze-Milano, Giunti Editore, 2004

CARREIN, Catherine, *Victor Brauner*, Musée d'Art Moderne Sainte-Etienne, Musée d'Unterlinden Colmar, 1992

CARUSO, Luciano, MARTINI, Stelio Maria, *Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*, I, Napoli, Liguori Editore, 1974, Parte seconda, Napoli, Liguori Editore, 1977

CĂLINESCU, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982

CĂLINESCU, Matei, *Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangardă)*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972

CĂLINESCU, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Iaşi, Editura Polirom, 2005

CERNAT, Paul, *Contimporanul. Istoria unei reviste de avangardă*, Bucureşti, Institutul Cultural Român, 2007

CERNAT, Paul, *Avangarda românească şi complexul periferiei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2007

CIOCULESCU, Şerban, *Aspecte literare contemporane*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972

CODELUPPI, Manuela Castagnara, *Karel Teige Luoghi e pensieri del moderno, 1900-1951*, Milano, Electa, 1996

COMPAGNON, Antoine, *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii*, Cluj, Editura Echinox, 1998

MICHĂILESCU, Corneliu, *Călătorie prin imposibilul cotidian*, Bucureşti, Institutul Cultural Român, 2013

CRĂCIUN, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2002

CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, Bucureşti, Editura Minerva, 1974

CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Literatura română şi expresionismul*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978

CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Evreii în mişcarea de avangardă românească*, Bucureşti, Editura Hasefer, 2001

DAVIDSON, Susan, SEMIN, Didier, MONTAGNE, Margaret, EPLEY, Bradford, *Victor Brauner – Surrealist Hieroglyphs*, Catalogue of the exhibition *Victor Brauner – Surrealist Hieroglyphs*, The Menil Collection, Houston, October 12, 2001 – January 6, 2002, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2001

DEAC, Mircea, *LÉGER*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972

DEAC, Mircea, *Mattis-Teutsch şi realismul constructiv*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985

DEBRAY, Cécile, LUCBERT, Françoise, *La séction d'or, 1925, 1920, 1912*, Paris, Editions Cercle d'Art, 2000

DECRON, Benoît, *Victor Brauner: mythologie et la fête des mères*, Les Sables-d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, 1998

DE MICHELI, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1968

DEREKY, Pál, *Ungarische Avangarde – Dichtung in Wien. 1920 - 1936*, Böhlan Verlang Wien, Köln, Weimar, 1991

DETHIER, Jean, GUIHEUX, Alain, *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, Exposition du 10 février au 9 mai 1994 au centre Georges Pompidou, Paris, Ed. Georges Pompidou, 1994

DLUHOSCH, Eric, ŠVACHA, Rostislav *Karel Teige / 1900-1951. L'enfant terrible of the Czech modernist Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 1999

DROGOREANU, Emilia, *Influenţe ale futurismului italian asupra avangardei româneşti. Sincronie şi specificitate*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2004

DÜCHTING, Hajo, *Robert et Sonia Delaunay. Le triomphe de la couleur*, Köln, Benedikt Taschen, 1994

DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti, Editura Univers, 1977

EXNER, Hermann, *Arthur Segal*, Dresden, 1985

FAUCHEREAU, Serge, *Kokoschka*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1995
FAUCHEREAU, Serge, *Picabia*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1996
FAVIER, Jean, *Paris. Deux mille ans d'histoire*, Paris, Fayard, 1997
FINCK, Adrien, *Georg Trakl. Essai d'inteprétation*, Lille, Université de Lille III, 1974
FORNACIARI, Monica, *Futurismo e aeropittura. Velocita e dinamismo dal Trentino alla Sicilia*, Milano, Archivio Arte Centro, 2009
FRECHURET, Maurice, *Victor Brauner, peintures: oeuvres léguées par Jacqueline Victor Brauner*, Exposition, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne, 1988, Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne, 1988
FREEMAN, Judi, *The Dada & surrealist word-image*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 1989
GANZ BLYTHE, Sarah, POWERS, Edward, *Looking at DADA*, New York, The Museum of Modern Art, 2006
GODOLI, Ezio, *Il Futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1983
GOLDING, John, *Braque. The Late Works*, New haven, London, Yale University Press, 1997
GOURDET, Michel, *Claude Sernet*, Iaşi, Editura Junimea, 2005
GREEN, Christopher, *The Europeans Avant-Gardes. Art in France and in western Europe 1904 – c. 1945 (The Thyssen-Bornemisza Collection)*, Londra, Philip Wilson Publishers, 2003
GREENBERG, Allan, *Artists and revolution: Dada and the Bauhaus*, 1917-1925, Ann Arbor, Mich., UMI Research P., 1979
GRIGORESCU, Dan, *Expresionismul*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1969
GRIGORESCU, Dan, *Cubismul*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972
GRIGORESCU, Dan, *Istoria unei generații pierdute: expresioniştii*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980
GULEA, Dan, *Domni, tovarăşi, camarazi,* Piteşti, Editura Paralela 45, 2007
GUGLIELMI, Angelo, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964
HAGLUND, Elisabet, *Victor Brauner. La porte, en färd genom jaget I tiden* [*Victor Brauner. La porte, voyage dans le temps à travers moi*], Lund, Hässleholm, 1978
HEILBRUN, Françoise, TILKIN, Danielle, *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle*, Paris, Musée d'Orsay, Catalogue d'exposition, 18 octobre 2004 – 16 janvier 2005, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004
HERSCOVICI, Charly, *Magritte en poche*, Anvers, Ludion, 2009
HERZOGENRATH, Wulf, LIŠKA, Pavel, *Arthur Segal 1875-1944*, Berlin, Argon Verlag, 1987
HOOFERT, Dorothee, *Magie und Verwandlung*: der Surrealismus von Victor Brauner (1903-1966) = Magie et métamorphose: le surréalisme de Victor Brauner (1903-1966), Ausstellung vom 5. Oktober bis 12. Dezember 1999 in Karlsruhe, Karlsruhe, EnBW, 1999
HUGNET, Georges, *L'aventure Dada (1916-1922)*, Paris, Seghers, 1971
HUSSLEIN-ARCO, Agnes, *Victor Brauner - der phantastische Bilderbogen*, Salzburg, Bibliothek der Provinz, 2004
ILIE, Rodica, *Manifestul literar*, Braşov, Editura Universității „Transilvania", 2008

ILK, Michael, *Brâncuşi, Tzara und die Romänische Avantgarde*, Bochum Museum, Bochum, 1997

ILK, Michael, *M. H. Maxy.1895-1971 Der Integrale Künstler - Artist* integralist, Catalogul expoziţiei *M. H. Maxy – Artist integralist*, Antiquariat Günter Linke, 27.09-24.10. 2003, Berlin, Herausgegeben von Michael Ilk, 2003

IONESCU, Cornel Mihai, *Generaţia lui Neptun (Grupul 63)*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1967

JOUFFROY, Alain, *Brauner*, Paris, Le Musé de poche, 1959.

JOUFFROY, Alain, *Victor Brauner*, Paris, Fall, 1996

KESSLER, Erwin, *Culorile avangardei. Arta în România 1910-1950*, Catalog de expoziţie, Muzeul Naţional Brukenthal - Muzeul de Istorie Sibiu, 15 mai -25 iunie 2007, Bucureşti, Institutul Cultural Român, 2007

KRAUSS, Rosalind, *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985

KRAUSS, Rosalind, LIVINGTON, Jane, DAWN, Ades, *Explosante fixe: photographie et surréalisme*, Paris, Centre Georges Pompidou, Hazan, 1985

Kuni Verena, *Victor Brauner: Der Künstler als Sehr, Magier und Alchimist*, Frankfurt, 1995

LAMAČ, Miroslav, *Cubisme tchèque*, Paris, Centre Georges Pompidou – Flammarion, 1992

LASCU, Mădălina, *Epistolar avangardist*, Bucureşti, Editura Tracus Arte, 2012

LASCU, Nicolae, *Funcţiune şi formă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1989

LE BON, Laurent, *DADA*, Catalogue de l'exposition DADA presentée au Centre Pompidou, Galérie 1, du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2005

LÉGER, Fernand, *Funcţii ale picturii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976

LEOPOLD, Rudolf, *Egon Schiele. Landscapes*, Vienna, Leopold Museum, Munich-Berlin-London-New York, Prestel Verlag, 2005

LIPPARD, Lucy, *Dadas on art*, New York, Dover Publications, 2007

LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes – Proclamations. Documents*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973

LISTA, Giovanni, *Le futurisme. Création et avant-garde*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 2000

LISTA, Giovanni, *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, Milano, Palazzo Reale, 6 febbrario – 7 giugno 2009, Geneva-Milano, Skira, 2009

LOMBARDO, Patrizia, *Cities, words and images: from Poe to Scorsese*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003

LOVINESCU, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, 1981

MANSBACH, Steven, *Standing in the tempest: painters of the Hungarian Avant-garde, 1908-1930*, Cambridge MA, MIT Press, 1991

MANSBACH, S. A., *Modern Art in Eastern Europe. From Baltic to Balkans, ca. 1890-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999

MARINO, Adrian, *Dicţionar de idei literare*, vol. I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973

MARINO, Adrian, *Littérature roumaine–littératures occidentales. Rencontres*, Bucarest,

Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, 1982
MARTIN, Mircea, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1984
MASSENET, Michel, *Albert Gleizes*, Paris, Somogy Editions d'Art, 1998
MAVROTAS, Takis, VIDA, Mariana, GENOVA, Irina, *Ipostaze ale modernismului. Pictura în Bulgaria, Grecia, România 1910-1940*, Bucureşti, Muzeul Naţional de Artă al României, 2009
MELCHER, Ralph, *Paul Klee – Tempel / Städte / Paläste*, Saarlandmuseum Saarbrücken, 14 Oktober 2006 bis 14 Januar 2007, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2006
MESSINA, Maria Grazia, LAMBERTI, Maria Mimita, *Metropolis: la città nell'immaginario delle avanguardie, 1910 -1920*, Galleria civica d'arte moderna et contemporanea, Torino, 4 febbraio – 4 giugno 2006, Torino, Fondazione Torino Musei, 2006
MEYER, Raimund, HOSSLI, Judith, MAGNAGUAGNO, Guido, *Dada global*, Zürich, Limmat Verlag, 1994
MIRACCO, Renato, *Italian Abstraction. 1910-1960*, Milano, Mazzota, 2006
MUNDY, Jennifer, *Duchamp Man Ray Picabia*, London, Tate Publishing, 2008
MURAT, Michel, *André Breton*, Edition de l'Herne, Paris, 1998
MURPHY, Richard, *Theorizing the avant-garde: modernism, expressionism and the problem of postmodernity*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1999.
NADIN, Mihai, *Mattis-Teutsch. Expoziţie retrospectivă*, Bucureşti, Oficiul pentru organizarea expoziţiilor de artă, iulie 1971.
NADIN, Mihai, *Hans Eder*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1973
NICOLAE, Emil, *Victor Brauner - La izvoarele operei*, Bucureşti, Editura Hasefer, 2004
OLIVA, Achille Bonito, *La natura secondo De Chirico*, Catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni – 9 aprile-11 luglio 2010, Federico Motta Editore, 2010
OPREA, Petre, *Corneliu Mihăilescu*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972
OPREA, Petre, *M. H. Maxy*, Bucureşti, ed. Meridiane, 1974
OSTER, Daniel, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Seghers, 2001
OTTINGER, Didier, *Les Victor Brauner de la collection de l'Abbaye Sainte-Croix*, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne dans le réfectoire des Jacobins de février à avril 1991, Toulouse, Musée d'art moderne, 1991
OTTINGER, Didier, *Le futurisme à Paris, une avant-garde explosive*, Centre Pompidou, 15 octobre 2008 – 26 janvier 2009, Paris, Editions du Centre Pompidou, Milan, 5 Continents Editions, 2008
OVERY, Paul, *Der Stijl*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1979
PASSUTH, Krisztina, *Les avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1988
PAVEL, Amelia, *Expresionismul şi premisele sale*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1978
PAVEL, Amelia, *Victor Brauner*, Bucureşti, ed. Arc 2000, 1999
PAVEL, Amelia, *Pictori evrei din România 1848-1948*, Bucureşti, Editura Hasefer, 2003
PETROVEANU, Ion, *Studii literare*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966
PINTILIE, Andrei, *Ochiul în ureche*, Bucureşti, Editura Meridiane, 2002

PIZZETI, Simona Tosini *Sironi metafisico. L'atelier della meraviglia*, Milano, Silvana Editoriale Spa, 2007

POGGIOLI, Renato, *The Theory of the Avant*-Garde, Cambridge Ma, The Belknap Press or Harvard University Press, 1968

Poli, Francesco, *La Metafisica*, Roma, Editori Laterza, 1989

POP, Ion, *Avangarda în literatura română*, Bucureşti, Editura Minerva, 1990

POP, Ion, *Avangarda în literatura română*, Bucureşti, Editura Atlas, 2000

POP, Ion, *Gellu Naum. Poezia contra literaturii*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2001

POP, Ion, *Introducere în avangarda literară românească*, Bucureşti, Institutul Cultural Român, 2007

POP, Ion, *A scrie şi a fi. Ilarie Voronca şi metamorfozele poeziei*, Bucureşti, Cartea Românească, 2007

POP, MIHAI, *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, Bucureşti, Editura Univers, 1983

POPICA, Radu, *Hans Eder. Expoziţie retrospectivă. 125 de ani de la naştere*, Muzeul de Artă Braşov, 18 aprilie – 25 mai 2008, Muzeul Național Brukenthal Sibiu, 29 mai – 20 iunie 2008, Braşov, Muzeul de Artă, 2008

POPICA, Radu, ZAMFIR, Anca Maria, *Mattis-Teutsch. Artist al avangardei*, Muzeul de Artă Braşov, 8 mai – 5 iulie 2009, Muzeul Național Brukenthal Sibiu, 15 iulie-6 septembrie 2009, Braşov, Muzeul de Artă, 2009

PRUGEL, Roland, *Im Zeichen der Stadt. Avantgarde in Rumänien 1920 - 1938*, Köln Weimar Wien, Bohlau Verlag, 2008

RABINOVITCH, Celia, *Surrealism and the Sacred. Power, Eros and the Occult in Modern Art*, Icon Editions, Boulder, Colorado, 2002.

RAYMOND, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*, Bucureşti, Editura Univers, 1970

RĂILEANU, Petre, *Gherasim Luca*, Iaşi, Editura Junimea, 2005

RENAUD, Philippe, *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1969

RICHIE, Alexandra, *Faust's Metropolis*, London, Harper-Collins, 1998

ROMBAUT, Marc, *Paul Delvaux*, Paris, Editions Albin Michel, 1990

SABARSKY, Serge, *George Grosz. Les années berlinoises. Dessins et aquarelles de 1912 à 1931*, Musée-Galerie de la Seita, 19 septembre-25 novembre 1995, Paris, Le Musée, 1995

SALAZAR-FERER, Olivier, *Benjamin Fondane*, Iaşi, Editura Junimea, 2005

SANDQVIST, Tom, *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*, Cambridge Massachusetts, London, England, The MIT Press, 2006

SĂLĂGEAN, Sergiu, *Ion Vinea*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1971

SEIWERT, Harry, *Marcel Janco. Dadaist – Zeitgenosse – wohltemperierter morgenländischer Konstruktivist*, Frankfurt am Main – Berlin – Bern –New York – Paris – Wien, Peter Lang

SEMIN, Didier, *Victor Brauner*, Paris, Réunion des musées nationaux, Editions Filipacchi, 1990

SEMIN, Didier, *Victor Brauner dans les collections de MNAM-CCI*, Catalogue d'exposition, 24 janvier – 6 novembre 1996 , Paris, Editions du Centre Pompidou, 1996

SHEPPARD, Richard, *Modernism, Dada, postmodernism*, Evanston, Ill., North Western University Press, 2000

SOJCHER, Jacques, *Paul Delvaux*, Ars Mundi France, 1991
SPIESS, Werner, MÜLLER-WESTERMANN, Iris, DEGEL, Kirsten, *Max Ernst: dream and revolution*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008
STEGEREAN, Călin, *Noi studii ale* avangardei, Cluj-Napoca, Editura Risoprint, 2007
STELLA, Dominique, *Victor Brauner 1903-1966*, Mostra *Victor* Brauner Galleria Credito Valtellinese, Milano, maggio-giugno 1995, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1995
STERCKX, Pierre, *Les plus beaux textes de l'histoire de l'art*, Paris, TTM Editions, 2009
STOICA, George, *Oraşul-furnicar. Oraşul în lirica românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982
STOICHIȚĂ, Victor Ieronim, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1999
STOICHIȚĂ, Victor Ieronim, *Vezi? Despre privire în pictura impresionistă*, Bucureşti, Humanitas, 2005
THRALL SOBY, James, *Giorgio de Chirico*, New York, Museum of Modern Art, 1966
TORCZYNER, Harry, *René Magritte, Le veritable art de peindre*, Paris, Draeger Editeur, 1978
VELESCU, Cristian-Robert, *VICTOR BRAUNER d'après DUCHAMP sau drumul pictorului către un suprarealism "bine temperat"*, Bucureşti, Editura Institutului Cultural Român, 2007
VERKAUF, Willy, *Dada. Monograph of a Movement*, Teufen, Arthur Niggli Ltd.,
WEBBER, Andrew, *The European Avant-Garde. 1900 - 1940*, Cambridge, Polity Press, 2004
WEISBERGER, Jean, *Les Avant-gardes Littéraires au XXe siècle*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984
WEISSTEIN, Ulrich, *Expressionism as an international Literary Phenomenon*, Paris, Budapest, Didier, Akadémiai Kiadó, 1973
WHYTE, Iain Boyd, *Modernism and the Spirit of the City*, London, Routledge, 2003
WOLF, Norbert, *Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938. On the Edge of the Abyss of Time*, Köln, Taschen Verlag, 2003
ZAHARIA, Elena, *Ion Vinea*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1972
ZUCH, Rainer, *Die Surrealisten und C. G. Yung*, Weimar, VDG, 2004
ZYGAS, Kestutis Paul, *Form follows form: source imagery of constructivist architecture 1917-1925*, Ann Arbor, UMI Research P., 1981

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. Umberto Boccioni - *La città che sale* (*Oraşul care se înalță*), 1910-1911
2. Umberto Boccioni - *Gigante e pigmeo* (*Gigant şi pigmeu*), 1910
3. Odilon Redon - *Pégas captif* (*Pegas captiv*), 1899
4. Umberto Boccioni - *Le forze di una strada* (*Forțele unei străzi*), 1911
5. Luigi Russolo - *La Rivolta* (*Revolta*), 1911
6. Gino Severini - *Le boulevard* (*Bulevardul*), 1911
7. Umberto Boccioni - *La strada entra nella casa* (*Strada pătrunde în casă*), 1911
8. Umberto Boccioni - *Visioni simultanee* (*Vederi simultane*), 1911
9. Umberto Boccioni - *Construzione orrizzontale / Volumi orizzontali* (*Construcție orizontală / Volume orizontale*), 1912
10. Gino Severini - *Souvenirs de voyage* (*Amintiri de călătorie*), 1910-1911
11. Carlo Carrà - *Ciò che mi ha detto il tram* (*Ce mi-a spus tramvaiul*), 1911
12. Gino Severini - *Tram in corsa* (*Tramvai în circulație*), 1913
13. Gino Severini - *Metro Nord-Sud* (*Metrou nord-sud*), 1913
14. Gino Severini - *L'autobus* (*Autobuzul*), 1913
15. Carlo Carrà - *Stazione di Milano* (*Gara din Milano*), 1910-1911
16. Carlo Carrà - *Stazione di Milano* (*Gara din Milano*), 1910-1911
17. Umberto Boccioni - *Quelli che vanno* (*Cei care pleacă*), 1911
18. Umberto Boccioni, *Gli addii* (*Despărțirea*), 1911
19. Umberto Boccioni, *Quelli che restano* (*Cei care rămân*), 1911
20. Luigi Russolo, *La strada ferrata* (*Calea ferată*) , 1910
21. Arthur Segal, *Cale ferată*, 1910
22. Mario Sironi, *Periferia (Il tram e la gru)* [*Periferie. Tramvaiul şi macaraua*], 1922
23. Mario Sironi, *Il Tram* (*Tramvaiul*), 1920
24. Mario Sironi, *Periferia con cavallo bianco* (*Periferie cu un cal alb*)
25. Giaccomo Balla, *Lampada ad arco* (*Felinar cu arc*), 1909
26. Carlo Carrà, *Luci notturne* (*Lumini nocturne*), 1911
27. Geraldo Dottori, *Incendio-città* (*Incendiu-oraş*), 1926
28. Tullio Crali, *Vite orizzontale* (*Vieți orizontale*), 1938
29. Tullio Crali, *Incuneandosi sull'abitato / In tuffo sulla città* [*Înşurubat deasupra urbei / În plonjon deasupra oraşului*), 1939
30. Antonio Sant'Elia, *La Città Nuova* (*Oraşul Nou*), 1914

31. Virgilio Marchi, *Città* (*Oraş*), 1919
32. Virgilio Marchi, *Città fantastica* (*Oraş fantastic*), 1919
33. Georges Bracque, *Le Sacré-Coeur de Montmartre,* 1910-1911
34. Albert Gleizes, *Passy-Les ponts de Paris* (*Passy-Podurile din Paris*), 1912
35. Robert Delaunay, *La Ville 2* (*Oraşul 2*), 1910
36. Fernand Léger, *Les toits de Paris* (*Acoperişurile Parisului*), 1912
37. Vincenc Beneš, *Tramvaiul n. 4*, 1912-1913
38. Bohumil Kubišta, *Motiv din vechea Pragă,* 1911
39. Lyonel Feininger, *Hohe Häuser II* (*Case înalte II*), 1913
40. Abraham Walkowitz, *Improvisation on New York City* (*Improvizație asupra oraşului New York*), 1916
41. Léopold Survage, *Villefranche-sur-mer*, 1915
42. Otto Möller, *Die Stadt* (*Oraşul*), 1921
43. Paul Klee *Stadtebild Rote-Grüne Akzente* (*Imaginea oraşului în accente roşii-verzi*), 1921
44. Egon Schiele, *Kleinstadt* (*Orăşel*), 1912-1913
45. Egon Schiele, *Vorstadthaus mit Wäsche* (*Casă de periferie cu rufe puse la uscat*), 1917
46. Ludwig Meidner, *Ich und die Stadt* (*Eu şi oraşul*), 1913
47. Ludwig Meidner, *Apokalyptische Stadt* (*Oraşul apocaliptic*), 1913
48. Ludwig Meidner, *Die brennende Stadt* (*Oraşul care arde*), 1913
49. Ernst Ludwig Kirchner, *Nollendorfplatz*, 1912
50. Ernst Ludwig Kirchner, *Hallesches Tor*, 1913
51. Ernst Ludwig Kirchner, *Friedrichstrasse*, 1914
52. George Grosz, *Metropolis. Perspectivă asupra oraşului*, 1917
53. George Grosz, *Widmung an Oskar Panizza* (*Omagiu lui Oskar Panizza*), 1917-1918
54. Max Beckmann, *Sinagogă din Frankfurt*, 1919
55. Max Beckmann, *Der Eiserne Steg* (*Podul metalic*), 1922
56. Oskar Kokoschka, *Podul Carol din Praga*, 1934
57. Francesco Cangiullo, *Grande folla in piazza del Popolo* (*Mulțimea din Piazza del Popolo*), 1914
58. Paul Klee, *Potsdamer Platz* VI (*Piața Potsdamer* VI, 1919
59. Ludwig Meidner, *Potsdamer Platz* (*Piața Potsdamer*), 1918
60. Lyonel Feininger, *Kathedral* (*Oraşul catedrală*), 1919
61. George Grosz, *Erinnerung an New York* (*Amintire despre New York*), 1917
62. Paul Citröen, *Metropolis*, 1919
63. Paul Citröen, *Metropolis*, 1923
64. Otto Hünte, *Metropolis*, 1927
65. George Grosz, *Ohne titel* (*Fără titlu*), 1920
66. George Grosz, *Republikanische Automaten* (*Automate republicane*), 1920
67. George Grosz, *Daum marries her pedantic automaton George in May 1920, John Heartfield is very glad of it* (*Daum se mărită cu automatul ei pedant, în luna mai 1920, iar John Heartfield este foarte bucuros*), 1920

68. Max Ernst, *Dadaville* (*Oraşul Dada*), 1924
69. Max Ernst, *La petite fistule lacrimale qui dit tic-toc* (*Mica fistulă lacrimală care spune tic-toc*), 1920
70. Max Ernst, *Fôret* (*Pădure*), 1926
71. Giorgio de Chirico, *Piazza d'Italia* (*Piață italiană*), 1913
72. Giorgio de Chirico, *Gare Montparnasse* (*Gara Montparnasse*), 1914
73. Giorgio de Chirico, *Misterul şi melancolia unei străzi*, 1914
74. Alberto Savinio, *La Cité des promesses* (*Oraşul promisiunilor*), 1928
75. René Magritte, *La poitrine* (*Pieptul*), 1961
76. Max Ernst, *La ville pietrifiée* (*Oraşul pietrificat*), 1933
77. Max Ernst, *Oraşul întreg* (*La ville entière*), 1935-1936
78. F. T. Marinetti, *Rideau drapé* (*Draperie*), 1915
79. René Magritte, *La durée poingardée* (*Timpul înjunghiat*), 1939
80. Paul Delvaux, *La rue du tramway* (*Strada cu tramvai*), 1938
81. Paul Delvaux, *La ville inquiète* (*Oraşul neliniştit*), 1941
82. Robert Delaunay, *La tour Eiffel* (*Turnul Eiffel*), 1911
83. Guillaume Apollinaire, *Cannonier conducteur* (*Tunarul conducător*), 1915
84. Robert Delaunay, *La ville de Paris* (*Oraşul Paris*), 1910 -1912
85. Francis Picabia, *Paris*, 1912
86. Max Ernst, *Paris* rêve (*Parisul visează*), 1925
87. Armory Show, 1913
88. Francis Picabia, *New York*, 1913
89. Francis Picabia, New York, 1913
90. Albert Gleizes, *New York*, 1915
91. C.W.R.Nevinson, *The Soul of the Souless City New York – an Abstraction* (*Sufletul unui oraş fără suflet New York – O abstracțiune*), 1920
92. Frederico García Lorca, *Autoportretul poetului în New York*, 1929-1932
93. Ernst Ludvig Kirchner, *Potsdamer Platz* (*Piața Potsdamer*), 1914
94. George Grosz, *Nachtstück - Berlin Südende* (*Nocturnă - Berlinul de sud*), 1915
95. Hans Scharoun, *House of Nocturnal House* (*Casa plăcerilor noctune*), 1925
96. Hans Baluschek, *Feierabend* (*Seară festivă*), 1919-1921
97. F. T. Marinetti, *Autograf dedicat Reginei Carmen Sylva*, 1902
98. F. T. Marinetti, *Autograf dedicat Elenei Văcărescu*, 1904
99. Félix Vallotton, *Aversa*, 1899
100. Ilarie Voronca, *Aviograma*, 1924
101. Revista „Dada" nr. 3
102. Revista „Dada" nr. 7 (coperta 1)
103. Stephan Roll în pragul lăptăriei „La Enache Dinu"
104. Marcel Iancu, *Cabaret Voltaire*, 1916
105. Marcel Iancu, *Bal la Zürich*, 1915

106. Marcel Iancu, *Bal la Zürich*, 1917
107. Emil Králíček, *Felinar cubist*, 1912
108. Arthur Segal, *Hafen in der sonne* (*Port în soare*), 1918
109. Marcel Iancu, *Dansul pe frânghie*, 1915
110. M. H. Maxy, *Berlin* (*Cetate modernă*), *1922*
111. M. H. Maxy, *Vedere din aeroplan* (*În aeroplan*), 1922
112. M. H. Maxy, *Local de noapte*, 1922
113. M. H. Maxy, *Peisaj cu sonde*, 1924
114. Gino Cantarelli, *Parole in libertà* (*Cuvinte în libertate*), 1917
115. Lajos Kassák, *Chioşc*
116. Lajos Kassák, *Mama mea-lumea*, 1922
117. Karel Teige, Vitězlav Nezval, *Co je nejkrásnějšiho v kavárně* (*Ce este mai frumos într-o cafenea*), 1924
118. Jindřich Štyrský, *Maşina de scris*, 1923
119. M. H. Maxy, *Meissen*, 1922
120. M. H. Maxy, *Sonde I* (*Câmpina*), 1923
121. M. H. Maxy, *Sonde II* (*Câmpina*), 1923
122. Karel Teige, *Carte poştală dintr-o călătorie*, 1922
123. Karel Teige, *Plecarea spre Cythera, 1923-1924*
124. Victor Brauner, Ilarie Voronca, *Pictopoezia Nr. 5721*, 1924
125. Victor Brauner, Ilarie Voronca, *Pictopoezia No. 384*, 1924
126. Victor Brauner, *Muncitoare*, 1923
127. Victor Brauner, *Construcție integrală*, 1925
128. Victor Brauner, *Focul de la Banca de Credit*, 1925
129. Victor Brauner, *Un burghez*, 1925
130. Victor Brauner, *Fără titlu*, 1925
131. Karel Teige, *Desen*
132. Karel Teige, *Peisaj cu semafor*, 1922-1923
133. Jo Klek, *Compoziție*
134. M. H. Maxy, *Târgul Moşilor*, 1924
135. Arthur Segal, *Nacht-impression Berlin* (*Impresie nocturnă–Berlin*), 1912
136. Arthur Segal, *Bergwerk* (*Mină*), 1919
137. Arthur Segal, *Femeie citind*, 1920
138. Arthur Segal, *Brücke* (*Podul*), 1921
139. Arthur Segal, *Helgoland*, 1923
140. Arthur Segal, *Komposition Helgoland* (*Compoziție Helgoland*), 1923-1925
141. Arthur Segal, *Strasse auf Helgoland I* (*Stradă din Helgoland I*), 1924
142. Arthur Segal, *Prismatiche Strasse* (*Stradă prismatică*), 1925
143. Arthur Segal, *Dernburgstrasse* (*Strada Dernburg*), 1924
144. Arthur Segal, *Avignon*, 1930

145. M. H. Maxy, *Cotele apelor Dunării*, 1926
146. Arthur Segal, *Zeppelin über Chicago* (*Zepelin deasupra oraşului*), 1929
147. M. H. Maxy, *Desen*, 1925
148. Victor Brauner, *Box*, 1925
149. Corneliu Michăilescu, *Planeta*, 1926
150. Corneliu Michăilescu, *La toaletă*, 1925
151. Hans Mattis-Teutsch, *Linogravură*, 1918
152. Hans Mattis-Teutsch, *Linogravură*, 1918
153. Hans Eder, *Desen în peniţă*, 1914
154. Hans Eder, *Brandstatt* (*Locul incendiului*)1919
155. Hans Eder, *Cartierul proletar*, 1921
156. Hans Mattis-Teutsch, *Peisaj din Braşov*, 1910-1915
157. Hans Mattis-Teutsch, *Trei figuri*, 1927
158. Hans Mattis-Teutsch, *Mamă cu copil*, 1928
159. Hans Mattis-Teutsch, *Putere*, 1930
160. Josef Čapek, *Femeie deasupra oraşului*, 1919-1920
161. Béla Kádár, *Mamă şi copil* (cca 1930)
162. Hans Mattis-Teutsch, *America I*, 1925
163. Hans Mattis-Teutsch, *America II*, [1930]
164. Hans Eder, *Piaţa de peşte din Bruges*, 1911
165. Hans Eder, *Toamnă în Bruges*, 1911
166. Hans Eder, *Peisaj din Bruges*, 1911
167. Hans Eder, *Kolomeea*, 1915
168. Hans Eder, *Kolomeea-maşini distruse*, 1915
169. Hans Eder, *Natură statică cu borcane şi fructe*
170. Hans Eder, *Natură moartă cu cactus*, 1930
171. Corneliu Michăilescu, *„Integral”*, 1929
172. M. H. Maxy, *Instantaneu American*, 1925
173. Victor Brauner, *Desen*, 1929
174. Corneliu Michăilescu, *Interior*, 1929
175. Victor Brauner, *Fără titlu*, 1924
176. Corneliu Michăilescu, *Interior de atelier*, 1928
177. Corneliu Michăilescu, *Interior de atelier*, 1930
178. Corneliu Michăilescu, *Statui*, 1930
179. Marcel Iancu, *Privire în univers*, 1931
180. Marcel Iancu, *Peisaj cu copaci*, 1930-1932
181. Marcel Iancu, *Curtea cu rufe*, 1930
182. Victor Brauner, *Fără titlu*, 1929
183. Victor Brauner, *La ville médiumnique* (*Oraşul mediumnic*), 1930
184. Victor Brauner, *Passivité courtoise* (*Pasivitate curtenitoare*), 1930

185. Victor Brauner, *La Porte II* (*Poarta II*), 1932
186. René Magritte, *Panorama populaire* (*Panoramă populară*), 1926
187. Max Ernst, *La vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins: André Breton, Paul Eluard et le peintre* (*Fecioara pedepsindu-l pe pruncul Isus în fața a trei martori: André Breton, Paul Eluard și pictorul*, 1926
188. Victor Brauner, *Sans titre* (*Fără titlu*), 1934
189. Victor Brauner, *Sans titre* (*Fără titlu*), 1934
190. Victor Brauner, *Conspiration* (*Conspirație*), 1934
191. Victor Brauner, *Prestige de l'air* (*Prestigiul aerului*), 1934
192. Victor Brauner, *La ville qui rêve* (*Orașul care visează*), 1937
193. Victor Brauner, *L'envoyeur* (*Trimisul*), 1937
194. Victor Brauner, *La mode* (*Moda*), 1937
195. Victor Brauner, *La fiancée de la nuit* (*Logodnica nopții*), 1937
196. Victor Brauner, *Folie folle* (*Nebunie nebună*), 1937
197. Victor Brauner, *Tot in Tot ou la grande métamorphose* (*Totîntot sau marea metamorfoză*), 1942
198. Victor Brauner, *Ultratableau biosensible* (*Ultratablou biosensibil*), 1948
199. Victor Brauner, *Ultratablou biosensibil* (detaliu), 1948
200. Victor Brauner, *La maison hantée* (*Casa bântuită*), 1947
201. Victor Brauner, *La Ville* (*Orașul*), 1959
202. Jules Perahim, *Nopțile tentaculare ale orașului* 1934
203. Jules Perahim, *Cuier*, 1935
204. Jules Perahim, *Înainte de furtună*, 1939
205. René Magritte, *Les grands Voyages* (*Marile Călătorii*), 1926
206. Constantin Nisipeanu, *Coşmar*
207. M. H. Maxy, *Piața Sf. Gheorghe în cârje*, 1935
208. Edouard Manet, *Le balcon* (*Balconul*), 1869
209. René Magritte, *Perspective. Le balcon de Manet* (*Perspectivă. Balconul lui Manet*, 1950
210. Giaccomo Balla, *Bambina che corre sul balcone* (*Fetiță care aleargă pe balcon*, 1912
211. Gino Severini, *Impressioni simultanee / Ragazza-strada-atmosfere* (*Impresii simultane / Fată - stradă – atmosferă*, 1913
212. Albert Gleizes, *Bărbat pe balcon*, 1912
213. Jules Perahim, *Balconul*, 1939
214. Corneliu Michăilescu, *La balcon*, 1929
215. Corneliu Michăilescu, *Cea mai nouă Olimpia*, 1930
216. Robert Delaunay, *Fenêtre sur la ville* (*Fereastră spre oraș*), 1912
217. Robert Delaunay, *Les fenêtres simultanées sur la ville* (*Ferestrele simultane spre oraș*), 1912
218. Paul Klee, *Architectur m. d. Fenster* (*Arhitectură cu fereastră*), 1919
219. Paul Klee, *Durch ein Fenster* (*Printr-o fereastră*), 1932
220. René Magritte, *La condition humaine* (*Condiția umană*), 1933
221. René Magritte, *Les Promenades d'Euclide* (*Plimbările lui Euclide*), 1955

222. Raoul Hausmann, *Dada siegt* (*Dada arată*), 1920
223. Fortunato Depero, *La casa del mago* (*Casa magului*), 1920
224. Giorgio de Chirico, *La casa en la casa* (*Casa în casă*), 1924
225. René Magritte, *Éloge de la dialectique* (*Elogiu dialecticii*), 1937
226. Paul Delvaux, *La fenêtre* (*Fereastra*), 1936
227. René Magritte, *L'idée fixe* (*Ideea fixă*), detaliu, 1928
228. René Magritte, *Les six éléments* (*Cele şase elemente*), 1929
229. Arthur Segal, *Blick aus dem Fenster* (*Vedere pe fereastră*), 1930
230. Arthur Segal, *Blick aus dem Fenster in Déjà, Spanien* (*Vedere pe fereastră în Déjà, Spania*), 1933

CUPRINS

Preambul 7

CAPITOLUL I
METROPOLA – TEMĂ A AVANGARDEI EUROPENE 13

Trăsături ale oraşului futurist 18
Toposuri ale oraşului futurist 29
Oraşul cubist – oraşul caleidoscopic 43
Oraşul expresionist 52
Metropola în alb şi negru 65
Dadapolis 68
Oraşul suprarealist 73
Concluzii 82
Parisul – temă a avangardei europene 87
New-York – temă a avangardei europene 92
Berlinul – temă a avangardei europene 97
Note 100

CAPITOLUL II
TRĂSĂTURI ALE ORAŞULUI MODERN REFLECTATE ÎN MANIFESTELE AVANGARDEI ROMÂNE 109

Pătrunderea manifestelor futuriste în cultura română 115
Originea română a dadaismului. Manifestele lui Tristan Tzara 131
Manifestul activist către tinerime 137
Manifestele tinerei generaţii de avangardişti români 142
Manifestele revistei „Integral” 149
Manifestele revistei „unu” 154
Note 158

CAPITOLUL III
IMAGINEA ORAŞULUI REFLECTATĂ ÎN OPERA ARTIŞTILOR ROMÂNI DE AVANGARDĂ 165

Elemente citadine preavangardiste în poeziile lui Tristan Tzara şi Ion Vinea 169
Elemente citadine dadaiste la artiştii români de la *Cabaret Voltaire* 178
Elemente citadine în operele artiştilor avangardişti români până la publicarea *Manifestului activist către tinerime* 188
Triumful citadinismului în revista „75 HP" 208
Elemente citadine în primele lucrări ale lui Victor Brauner 225
Peisaje citadine din prima expoziție internațională a „Contimporanului" 229
Aspecte citadine în pictura lui Arthur Segal 236
Trăsături ale oraşului modern în opera noii generații de avangardişti români 242
Elemente constructiviste şi dadaiste în imaginea oraşului conturată în revista „Punct" 242
Imaginea oraşului „integralist" în poezia şi pictura de avangardă 254
Imaginea oraşului în poemul *Ulise* de Ilarie Voronca 266
Imaginea oraşului în *Omul aproximativ* de Tristan Tzara 273
Imaginea oraşului în poemul *Brățara nopților* de Ilarie Voronca 280
Imaginea oraşului în expresionismul românesc 283
Primele reprezentări suprarealiste ale oraşului în avangarda românească 303
Trăsături ale oraşului suprarealist în avangarda românească 316
Ipostaze ale oraşului suprarealist în poezia lui Ilarie Voronca 316
Trăsături ale oraşului suprarealist în pictura lui Victor Brauner 322
Ipostaze suprarealiste ale oraşului în avangarda românească 340
Oraşe româneşti nominalizate în poezia şi în pictura de avangardă 347
Motivul *balconului* şi al *ferestrei* în lirica şi în plastica de avangardă 351
Concluzii 367
Note 374

BIBLIOGRAFIE 397

LISTA ILUSTRAȚIILOR 409

Cartea semnată de Mădălina Lascu lărgeşte foarte mult câmpul de cercetare dinspre literatură (în speţă, poezie) către artele plastice, într-un dialog permanent, necesar şi foarte fructuos, dat fiind sincretismul artelor în mişcările novatoare ale secolului XX. Prin urmărirea creaţiei scriitorilor şi artiştilor români stabiliţi în alte spaţii culturale, este extinsă şi aria de manifestare a spiritului avangardist, cu argumente noi în sprijinul sincronizării tendinţelor novatoare româneşti cu cele europene. Metoda comparatistă de cercetare este consecvent aplicată şi permite desfăşurarea unui dialog constructiv între programe şi individualităţi creatoare româneşti şi străine, cu o atentă cântărire a aporturilor şi a diferenţelor specifice. Sunt identificate puncte noi de reper pentru avangarda istorică românească în zona central-europeană, relativ puţin prospectată în studiile de până acum. O documentare foarte serioasă, îndeosebi în materie de publicaţii literare şi artistice avangardiste, cu investigaţii personale, de bibliotecă şi de arhivă, conduce spre rezultate revelatoare, contribuind la precizarea şi nuanţarea unor date şi aspecte ale calendarului creator avangardist de la noi. Cercetătoarea este, de la început, foarte atentă la contextul socio-cultural în care se manifestă acest interes pentru tematica urbană. Confruntarea permanentă dintre manifeste şi realizări îngăduie, pe de altă parte, verificarea proiectelor în aproximările lor artistice, cu identificarea influenţelor reciproce dintre futurism şi mişcările paralele, precum expresionismul, cubismul, Dada şi suparealismul. Vecinătăţile dintre poezie şi artele plastice se află în atenţia nuanţată a autoarei. Pe acest fundal se conturează pregnant „imaginea oraşului în avangarda românească", conturată în programele avangardiste româneşti, fie de accent futurist, fie, mai ales, situate sunt zodie constructivist-integralistă.

Această primă sinteză realizată de autoare va fi, fără îndoială, un titlu de referinţă în bibliografia de specialitate, dar poate stârni şi ecouri lărgite în sfera publicului interesat de evoluţia artei şi literaturii româneşti angajate pe calea asocierii cu marile tendinţe înnoitoare ale modernităţii.

Ion Pop